

DÉPARTEMENT DES LETTRES ET COMMUNICATIONS
Faculté des lettres et sciences humaines
Université de Sherbrooke

Les traductions de *Kamouraska* d'Anne Hébert en roumain

Mémoire présenté par

ALINA RUTA

aux professeures

PATRICIA GODBOUT, directrice de mémoire

NICOLE CÔTÉ, membre du jury

NATHALIE WATTEYNE, membre du jury

en vue de l'obtention de la
Maîtrise en littérature canadienne comparée

Sherbrooke

JANVIER 2018

Résumé

Ce mémoire s'intéresse aux deux traductions en roumain du roman *Kamouraska* d'Anne Hébert. La première traduction paraît en Roumanie en 1986 à partir de la version anglaise qu'avait proposée Norman Shapiro en 1973. La deuxième traduction, faite cette fois à partir de la version originale française, paraît en 2008. Notre étude contient une présentation du cadre sociopolitique dans lequel a été faite la première traduction de *Kamouraska* sous le régime communiste, après quoi nous nous penchons sur le contexte de publication des deux traductions et sur des éléments paratextuels : couvertures, quatrièmes de couverture, préfaces, etc. L'examen des principales caractéristiques du style d'Anne Hébert dans *Kamouraska* est suivi d'une analyse comparative de quelques extraits significatifs du roman dans la première et la deuxième traductions. Nous présentons ensuite notre version française des deux préfaces aux traductions de *Kamouraska* : la première est signée par Irina Bădescu, et la seconde, par Cătălin Sturza. La traduction française de ces deux textes vient enrichir notre connaissance de la réflexion critique qui est faite de ce roman partout dans le monde.

Mots-clés : contexte éditorial, idéologie, communisme, fureur, traduction, traduction-relais.

Abstract

This M.A. thesis focuses on the two translations of Anne Hébert's novel *Kamouraska* into Romanian. Published in Romania in 1986, the first translation was done from the English version that Norman Shapiro proposed in 1973. The second translation, this time done directly from the original French version, was published in 2008. We aim at introducing the political context in which the first translation of *Kamouraska* was made, more specifically under the Communist regime. We then proceed to present the editorial context of these two translations as well as some of the paratextual elements: covers, back covers, prefaces, etc. A survey of Anne Hébert's main stylistic features in writing *Kamouraska* is followed by a comparative analysis of significant excerpts from the novel for the first and the second translation. Afterwards we introduce our French version of the two prefaces to the translations of *Kamouraska*: the first is signed by Irina Bădescu, and the second by Cătălin Sturza. The French translation of these two introductions enriches the critical understanding that is done of that novel everywhere in the world.

Keywords: editorial context, ideology, communism, fury, translation, relay-translation.

Remerciements

En premier lieu, je voudrais de tout cœur remercier ma directrice, madame Patricia Godbout, non seulement pour la sincérité et l'application accordées tout au long de cette recherche, mais aussi pour tous ses avis judicieux, ses encouragements et soutien continus sans lesquels ce travail ne se serait jamais concrétisé. Je lui dois toute ma reconnaissance et ma gratitude pour avoir cru en moi et m'avoir accompagnée tout au long de ce processus que suppose la rédaction d'un mémoire. Mille mercis.

Je tiens également à remercier les professeures Nathalie Watteyne et Nicole Côté, qui ont accepté d'évaluer ce mémoire. Madame Watteyne est une spécialiste mondiale de l'œuvre d'Anne Hébert. C'est une grande chance pour moi de pouvoir bénéficier de son expertise dans l'évaluation de ce mémoire. Il en va de même pour la présence, dans mon jury, de madame Côté, traductrice et professeure, qui dirige actuellement le Centre Anne-Hébert, de l'Université de Sherbrooke. Leurs commentaires, réflexions et échanges révélateurs ont su accompagner la réflexion initiale du projet pour qu'il devienne une recherche plus enrichie et complexe.

Les mots ne sauront jamais assez grands pour remercier mes parents, Gherghina et Constantin, d'avoir investi en moi tout leur amour et soins, payé mes cours privés de langues depuis ma plus tendre enfance. Je n'aurais jamais autant apprécié le français sans l'amour presque maternel de ma toute première professeure de français, Mariana Pestrîțu, qui a su *inculquer* et *instiller* dans mon cœur l'appétit pour cette langue merveilleuse qu'est le français et qui m'a soigneusement accompagnée jusqu'à mes premières études universitaires en Roumanie. Tante Mariana, Maman, ceci est en votre mémoire, qui m'est des plus précieuses !

À mon mari et à mes enfants, je ne vis que pour vous aimer !

Introduction

Plus de deux cents ans se sont écoulés depuis que le constat suivant a été fait par Wilhelm von Humboldt, et force est de constater qu'il est toujours difficile de contredire celui-ci. Tout traducteur connaît intimement cette constante, appelons-la *difficulté*, quant à ce que l'on devra immanquablement privilégier : l'original ou le génie propre à la langue d'arrivée.

Chaque traducteur doit immanquablement rencontrer l'un des deux écueils suivants : il s'en tiendra avec trop d'exactitude ou bien à l'original, aux dépens du goût et de la langue de son peuple, ou bien à l'originalité de son peuple, aux dépens de l'œuvre à traduire... (Lettre à Schlegel, 23 juillet 1796, citée dans Oseki-Dépré, 1999, p. 74)

L'examen des deux traductions roumaines du roman *Kamouraska* d'Anne Hébert dans le cadre du présent mémoire sera l'occasion de vérifier de quelle manière s'applique ce difficile questionnement, alors que nous suivrons de près les transformations subies lors de son voyage par la traduction.

Publié en septembre 1970, *Kamouraska*, le deuxième roman d'Anne Hébert, « cette histoire d'amour, de neige et de fureur », est très bien reçu par la critique et par le lectorat francophone. Cent mille exemplaires sont vendus en moins d'un an. Le roman est traduit en quatorze langues. Dans le deuxième volume des *Œuvres complètes* d'Anne Hébert (2013), Anne Ancrenat et Daniel Marcheix signalent les langues de traduction :

À partir de 1971, plusieurs contrats sont signés par l'éditeur pour la traduction du roman en quatorze langues : allemande (1972), anglaise (1973), catalane (1972), chinoise (1992), danoise (1995), finnoise (1971), grecque (1990), italienne (1972), japonaise (1976), néerlandaise (1991), polonaise (1992), portugaise (1972), roumaine (1986) et tchèque (1977). Le 10 novembre 1975, Anne Hébert autorise par téléphone la reproduction de *K* en braille. (*OCII*, p. 180)

La liste complète des traductions de *Kamouraska*, ainsi que des titres retenus pour les langues respectives, permet de constater que ce n'est qu'en chinois et en roumain que deux traductions sont proposées pour ce titre.

Ce mémoire s'intéressera à ces deux dernières traductions, pour esquisser un tour d'horizon et déceler les choix des traducteurs les plus intéressants du point de vue du transfert stylistique en particulier. Un bref survol du contexte éditorial et historique s'avère nécessaire pour bien comprendre et mieux expliquer ces choix.

La première traduction du roman *Kamouraska* paraît en roumain en 1986 à Bucarest, aux Éditions Univers, dans la collection « Globus ». La traduction de l'anglais est signée par Lucia Gogan. En 1994, une autre maison d'édition, Vivaldi, la republie. Ce n'est qu'en 2008 que voit le jour une nouvelle traduction faite, cette fois-ci, à partir du français. Le Groupe éditorial Corint la publie dans la collection « Leda ». Marie-Jeanne Vasileoiu signe cette traduction.

Le fait que la première traduction soit une traduction-relais à partir de l'anglais ouvre la voie aux questionnements quant au contexte historique dont nous essaierons de retenir les points permettant d'éclairer l'influence qu'exerçait le régime communiste sur les maisons d'édition. Par ailleurs, nous nous intéresserons à quelques éléments du paratexte en empruntant pour ce faire quelques notions à Danielle Risterucci-Roudnicky (2008), qui se penche notamment sur les textes préfaçant des traductions dans son ouvrage intitulé *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*.

Anne Hébert, poétesse, dramaturge et romancière de renom, est de loin l'écrivaine québécoise la plus traduite en roumain. Plusieurs traductions paraissent sous la plume de différentes traductrices. Voichița Sasu, responsable du Centre des études canadiennes affilié à l'Université de Cluj-Napoca, traduit en 1992 les romans *Les Chambres de bois* et *Héloïse*, et en 1993 *Le Premier jardin*. Dans une des réponses qu'elle m'adressait à l'étape de ma recherche pour ce mémoire (Sasu, 2015), elle avoue que son intérêt pour la littérature québécoise est né de sa lecture de la traduction de *Kamouraska* faite par Lucia Gogan. Elle dit n'avoir jamais eu

l'occasion de rencontrer la traductrice ni de savoir quoi que ce soit sur elle. Pourtant, une fois la curiosité piquée, elle a fait une demande auprès du gouvernement canadien afin d'obtenir un fonds de livres pour préparer un cours sur la littérature québécoise à l'université de Cluj. Audacieux choix à l'époque communiste, peu avant la révolution de décembre 1989. Une lecture assidue s'ensuit et peu de temps après, elle propose la traduction des *Fous de Bassan* à la maison d'édition Univers, celle qui avait fait paraître la traduction de *Kamouraska*, et aussi la seule maison d'édition à publier des auteurs étrangers. On lui suggère de traduire plutôt *Les Chambres de bois* et *Le Torrent*, deux textes qui paraîtraient en un seul volume. Puisqu'à l'époque dans la bibliothèque de l'université de Cluj, il n'y avait que la version anglaise du roman qu'elle s'appêtait à traduire, la traductrice écrit alors à Anne Hébert à Paris. Afin de rejoindre l'auteure et demander les droits de traduction, Voichița Sasu adresse sa missive aux Éditions du Seuil dans laquelle elle introduit une enveloppe pour Anne Hébert. Elle reçoit les droits de traduction, deux volumes en français des œuvres, ainsi qu'une réponse de la part de l'auteure, qui se trouve en annexe de ce mémoire.

Elena Bulai signe, en 2001, la traduction des *Enfants du Sabbat*, traduction préfacée par Neil B. Bishop. Pour ce qui est des poèmes d'Anne Hébert, dès 1974, quatre d'entre eux sont traduits en roumain par Alexandru Andrițoiu pour la revue *Argeș* et publiés dans un article intitulé « Poeti canadieni contemporani : Alain Grandbois, Anne Hébert » (Poètes canadiens contemporains : Alain Grandbois, Anne Hébert). Deux ans plus tard, ce même Alexandru Andrițoiu collige une autre anthologie de poésie canadienne de langue française, *Antologie de poezie canadiană de limbă franceză* qu'il préface en collaboration avec Ursula Șchiopu. À la rubrique « Solitudinea și căile poeziei moderne » (La solitude et les voies de la poésie moderne) sont présentés en traduction roumaine dix poèmes d'Anne Hébert. L'anthologie *Steaua marilor*

lacuri. 45 poeți canadieni de limbă franceză (L'Étoile des Grands Lacs. 45 poètes canadiens de langue française), publiée en 1981 sous la direction de Virgil Teodorescu et de Petronela Negoșanu, qui assument également la préface et les notes, donne quatre poésies d'Anne Hébert (Sasu, à paraître).

Certains poèmes d'Anne Hébert paraissent également en traduction, en 2002, dans la version roumaine de la publication littéraire moldave *Bucovina Literară* et, en 2003, dans les revues roumaines *Luceafărul* et *Familia* (Steiciuc 2005, p. 138).

Le présent mémoire contiendra les éléments suivants. Dans le premier chapitre, nous présenterons les éléments de contexte qui nous aideront à situer le cadre sociopolitique dans lequel a été faite la première traduction de *Kamouraska* sous le régime communiste. Le chapitre 2 est consacré à la genèse des deux traductions roumaines de ce roman. Le chapitre 3 exposera les principaux traits caractéristiques du style d'Anne Hébert dans ce roman. Nous reprendrons ces éléments dans le chapitre 4 pour faire une analyse comparative de quelques extraits du roman. Au chapitre 5, nous proposons une traduction française de la préface signée par Irina Bădescu à la première traduction de *Kamouraska*. Le chapitre 6 présente quant à lui la traduction française de la préface à la deuxième traduction du roman. Étant donné que ces deux textes n'étaient disponibles jusqu'ici qu'en roumain, la traduction française que nous proposons constitue une contribution inédite aux études hébertiennes.

Chapitre 1

Éléments de contexte sociopolitique

La première traduction du roman *Kamouraska* paraît donc en 1986, à Bucarest aux Éditions Univers, dans la collection « Globus ». C'est une traduction faite à partir de l'anglais qui est signée par Lucia Gogan. En 1994, elle est republiée par une autre maison d'édition, Vivaldi. Ce n'est qu'en 2008, chez le Groupe éditorial Corint, que voit le jour une nouvelle traduction, faite cette fois à partir du français. Elle est publiée dans la collection « Leda » sous la plume de Marie-Jeanne Vasiloiu.

On peut se demander à cet égard pourquoi traduire deux fois et pourquoi à ces moments précis ? Pourquoi avoir eu recours à une deuxième traduction à partir de l'original français ? Nous tenterons dans le présent chapitre d'apporter quelques éléments de réponse à ces questions sous l'angle du contexte sociopolitique de leur parution. Une chose est sûre : l'existence de ces deux traductions nous donne la possibilité de les comparer l'une à l'autre.

Pour lever le voile sur une période moins connue de l'histoire roumaine, celle qui correspond au moment de la publication de la première traduction de *Kamouraska*, nous avons jugé opportun de nous pencher sur les conditions éditoriales qu'imposait aux maisons d'édition le Parti communiste. Nous situerons ainsi la publication de 1986 dans le contexte idéologique et politique de l'époque en lien avec les méthodes de contrôle des parutions qu'exerçait l'État à tous les niveaux.

Les conditions qui prévalaient du point de vue de la publication de traductions à l'époque communiste en Union soviétique ont fait l'objet ces dernières années de plusieurs travaux de recherche en traductologie. On peut citer par exemple l'ouvrage collectif *Contexts, Subtexts, and Pretexts. Literary Translation in Eastern Europe and Russia*, publié en 2011 sous la direction de Brian Baer, et qui contient un texte de Sean Cotter sur la Roumanie, qu'il qualifie de traductrice de l'Europe. Mais plus près de nous, on a pu lire, dans *L'écho de nos classiques*, sous la direction

d'Agnès Whitfield (2009), plusieurs textes consacrés aux traductions dans le monde communiste de deux classiques canadiens, *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy, et *Two Solitudes* de Hugh MacLennan.

Le régime qui s'installe en Roumanie à partir de 1945 et qui prendra fin avec la chute du communisme en 1989 entraîne une nouvelle approche dans tous les domaines de la vie dans le pays. Il est important de comprendre ce que le communisme a eu comme impact sur la vie sociale et de quelle manière la censure s'est fait sentir dans tous les aspects de la vie culturelle. Nous nous y attachons avec l'espoir de voir comment cela peut éclairer les raisons ayant mené au choix de traduire de l'anglais ce roman écrit en français dans un pays traditionnellement francophile comme la Roumanie entretenant des liens avec les milieux parisiens de l'édition, où *Kamouraska* a été publié.

À partir de 1945 commence donc une importante manifestation prosoviétique qui se fait sentir dans la vie culturelle roumaine. En février 1948, les nouveaux dirigeants du pays signent des traités bilatéraux d'amitié, de coopération et d'assistance mutuelle avec la Russie. « Ces traités se réclament tous de la solidarité socialiste et définissent l'automatisme de l'engagement militaire. [...] Cette série de traités d'assistance mutuelle englobe des aspects de coopération économique, scientifique, technique et culturelle » (Durandin, 1999, p. 369). Tout signe de démocratie est supprimé et remplacé par l'idéologie moscovite qui se voulait le conciliateur entre la modernité et la justice afin de construire une histoire signifiante et dominée (Durandin, 1999, p. 381).

Les représentants soviétiques savent que l'instauration de leur régime ne pourra se faire sans le concours de la traduction. Une maison d'édition, Le Livre russe, voit le jour immédiatement après l'installation de ce nouveau régime ; celle-ci ne publiera, dans un premier

temps, que des textes de provenance soviétique. Staline, Lénine et Marx sont les auteurs les plus traduits et les plus cités dans les discours publics. L'objectif était une russification intense des Roumains. Des épurations et licenciements à grande échelle ont lieu dans les universités du pays, dont les chaires (d'histoire moderne et contemporaine, de lettres et de philosophie) sont attribuées à d'anciens détenus politiques, membres du Parti communiste depuis les années 1920, lesquels veilleraient ensuite à la sélection tant des étudiants que du corps professoral.

La littérature réaliste socialiste accompagne le plan consistant à insinuer l'idéologie moscovite dans tous les aspects de la vie. Démésure, tragédie, vanité, duplicité, conformisme, servilité : voilà des mots décrivant la réalité de l'époque visant à l'abolition de toute dignité humaine, de l'esprit libre et contestataire. La soviétisation de la société roumaine est en marche :

La soviétisation installe un décor russifié : diffusion du livre russe, institution d'études roumano-soviétiques fondées en 1947, musée roumano-soviétique créé en 1948, institut Maxime-Gorki¹ inauguré en 1948. L'étude du russe devient obligatoire à partir de l'âge de onze ans et jusqu'à la faculté ; les influences slaves sur la langue roumaine sont valorisées, l'orthographe est slavisée, les intellectuels cosmopolites ou « fascistes » poursuivis : *Scînteia* [principal journal du parti] lance des attaques contre les intellectuels cosmopolites. Brătianu², Giurescu³, Crainic⁴, le poète Blaga⁵, le sociologue Gusti⁶ et d'autres sont arrêtés. La censure interdit, en juillet 1946, près de 2000 livres et revues ; le total des ouvrages et textes interdits s'élève à 8000 en 1948. (Durandin, 1999, p. 386)

De vives tensions commencent alors à se manifester dans la vie culturelle. Bien que la presse soit encore libre, et par le souci du maintien d'une façade quelque peu démocratique vis-à-vis des forces alliées, une censure commence déjà à s'insinuer et gagne du terrain de manière rapide et progressive au cours des années suivantes. Avant la mort de Staline, en 1953, on

¹ Du nom du fondateur du réalisme historique, un écrivain prolétaire russe (1868-1936).

² Constantin I. C. Brătianu, dit Dinu Brătianu, président du Parti national libéral (1866-1950).

³ Constantin C. Giurescu, historien (1901-1977).

⁴ Nichifor Crainic, pseudonyme d'Ion Dobre, philosophe, poète, écrivain et théologien (1889-1972).

⁵ Lucian Blaga, philosophe, théologien et poète (1895-1961).

⁶ Dimitrie Gusti, philosophe, sociologue et éthicien (1880-1955).

remarque d'emblée l'empreinte de son idéologie et la subordination aveugle qui se traduira par un phénomène de soviétisation. Des mesures policières et économiques concrètes visent la limitation effective du droit d'expression.

La dynamique culturelle s'appauvrit rapidement. Vingt maisons d'édition fonctionnent toujours, mais le nombre des titres publiés est de plus en plus limité par la censure, sous prétexte de vigilance antifasciste. Le 6 mai 1945, un premier décret sur les ouvrages « retirés de la circulation » est publié [...]. Il y a même une « liste d'écrivains morts le 23 août 1944 » [...] c'est-à-dire expulsés symboliquement par le nouveau pouvoir hors de la vie publique.

En 1945, l'ancienne loi d'auteur est abrogée parce que réactionnaire. Déjà en 1946, la loi n° 596 établit les droits et les obligations des activités éditoriales, mais elle stipule aussi le droit de contrôle de l'État par l'introduction de l'avis obligatoire du Ministère des Arts et des Informations. (Cârnci, 2007, p. 20-21)

Bien que la situation soit fort tendue, les élites, dans des débats et enquêtes littéraires publics, ne cessent de se poser des questions symptomatiques sur la crise culturelle, comme en témoigne la grande enquête concernant les personnalités littéraires que cite Cârnci.

On assiste entre autres à plusieurs campagnes de presse que le Parti communiste conçoit délibérément pour les besoins de sa propagande. Mentionnons ici quelques titres, ce qui donnera une idée des objectifs poursuivis par le régime : *La campagne contre la trahison des intellectuels* (1946), *La campagne pour l'implémentation du modèle unique* (1947-1948), *La campagne contre les derniers écrivains ennemis du peuple* (1947-1948). Des procès publics accompagnent le plus souvent ces campagnes, procès intentés à des représentants culturels de l'époque. Afin de contrôler la vie sociale, le Parti communiste, devenu désormais Parti-État, passe effectivement à une autre étape, à une nouvelle vision totalitaire, ce qui signifie concrètement le démantèlement brutal des institutions et de la dynamique sociale antérieure.

Deux principes fondamentaux ordonneront tous les secteurs de la vie sociale : le pouvoir absolu du parti et la construction par tous les moyens de la nouvelle société socialiste. Pour ce

faire, le parti décidera que toute expression culturelle est une arme idéologique ; si elle ne sert pas ses visées, elle sera carrément interdite, d'où l'intérêt de contrôler toute manifestation artistique dans le pays. C'est dans cet esprit qu'en mars 1949, lors de la première Conférence nationale des écrivains, naît l'Union des écrivains, résultant de la fusion de l'ancienne Société des écrivains roumains et de la Société des auteurs dramatiques. Le 20 mai de la même année, une institution appelée *Direcția generală a presei și tipăriturilor* (Direction générale des presses et des parutions) voit le jour, son unique but étant la censure (Corobca, 2014). Cette institution est une version roumaine de la *Glavlit*, l'institution russe de la censure. La censure politique et militaire s'exerçait sur tous les livres russes et étrangers qui entraient dans le pays, et toutes les maisons d'édition et les imprimeries. Tout ce qui semblait s'écarter de la vision du parti était décrété réactionnaire et hostile.

Les tâches de la nouvelle Direction générale des presses et des parutions ont visé plusieurs changements, mais elles se sont concentrées plus précisément sur l'implantation de nouvelles directions sous-jacentes et de nouveaux services dont nous ne retiendrons que deux en raison de leur lien direct avec notre sujet, c'est-à-dire la Direction pour l'autorisation du livre et le Service pour la presse étrangère.

Avec le temps, le schéma se développe et se ramifie à tel point que l'organe d'oppression de l'État devient de plus en plus efficace du point de vue opérationnel. À titre d'exemple, la Direction pour l'autorisation du livre devient un service nommé Service du contrôle du livre sous l'égide de la Direction générale des presses et des parutions. Inutile de dire que ceux qui sont à la tête de cette institution et ceux qui y travaillent augmenteront graduellement leur pouvoir, qui s'étend désormais à toutes les grandes villes du pays (Corobca, 2014).

Devenue une arme politique, la culture se voit transformée en annexe de l'appareil idéologique de propagande prosoviétique et de lutte anti-impérialiste. Les représentants du nouveau régime manifesteront une suspicion acharnée contre tous les intellectuels qui voulaient s'ouvrir au monde occidental, lequel, de par la récente doctrine, était considéré comme décadent. Sur un ton méprisant, ces derniers seront dénoncés ou condamnés à l'oubli en tant que figures nationales dans le journal officiel du parti. Les pressions psychologiques que subissent les écrivains et les artistes deviennent de plus en plus difficiles à supporter. Les intimidations prennent la forme d'épurations systématiques motivées par l'existence potentielle d'éléments réactionnaires, d'opposants réels et imaginaires, d'agents impériaux infiltrés ayant pour but la déstabilisation de la nouvelle société socialiste. Cette « psychose » atteint des sommets alors que la propagande ne cesse de s'accroître, surtout dans les journaux dirigés par le parti, dans les pages desquels les hommes de lettres et les artistes sont appelés à venir soutenir et renforcer la lutte de classe, et à joindre le combat contre la société occidentale « capitaliste décadente, nuisant aux valeurs que la "société socialiste multilatéralement développée" essayait de promouvoir » (Ștefănescu, 2010, p. 239)¹.

En 1950, sur le modèle de l'« École pour les cadres du parti », on ouvre l'« École de littérature » afin d'éduquer les écrivains sur les méthodes du réalisme socialiste. C'est le début d'une période où l'on fait appel à la traduction pour concurrencer la littérature nationale. C'est le moment où la traduction commence à s'enrichir des plumes des plus grands écrivains nationaux qui se voient contraints de n'exercer leur art qu'à titre de traducteur. C'est à partir de l'année 1955 que l'État commence à disposer de ces auteurs à son gré.

¹ Nous traduisons.

Between the extremes of frequent publication of original works and complete censorship lay the possibility that a writer could only publish translations. Hypercanonical writers such as Tudor Arghezi, Ion Barbu¹, and [Lucian] Blaga were too well known to exclude completely, yet because they did not display allegiance to the new regime they could not be given direct access to the public. Thus, the most sophisticated practitioners of Romanian literature were compelled to devote their skills to translations, from a variety of languages. For example, Arghezi translated Russian fables, by way of French versions; Barbu translated Shakespeare; and Blaga, Goethe and various poets from English. Given the saturation of Romanian cultural life with translation in this period, relegating these authors to the work of translation did not marginalize them; rather, it allowed them to participate in one of the nation's central concerns. Their reading public realized this importance. When Blaga's *Faust* appeared in 1955, in Bucharest it sold out in three days, while in Blaga's home in Cluj, Transylvania, it sold out in three hours. (Cotter, 2014, p. 14)

À partir des années 1960, la Roumanie commence à montrer des signes de rébellion contre l'hégémonie soviétique. C'est le début d'une longue étape de désoviétisation progressive. La nouvelle politique d'ouverture de la Roumanie se fera sentir dans plusieurs secteurs de la vie (Bowd, 2009, p. 187). Nicolae Ceausescu, futur secrétaire général du Parti communiste et futur chef d'État à partir de 1967, s'oppose progressivement à la politique moscovite. Cela se traduit notamment par le refus du plan Valev, proposé en 1964 par l'économiste soviétique Emil B. Valev, qui prévoyait l'intégration économique dans le monde communiste transfrontalier. Le refus de ce plan par Ceaușescu entraînera d'autres comme son choix de mettre fin à la participation active de la Roumanie au Pacte de Varsovie, après qu'il eut désapprouvé l'invasion soviétique de la Tchécoslovaquie en août 1968. Sa réaction antisoviétique lui permet de tester l'efficacité du nationalisme et du culte de la personnalité. Car si Ceaușescu prend ses distances à l'égard de l'influence communiste prosoviétique, il organise une répression qui lui sera propre. La culture se ressentira de ces changements, en raison de la dérussification culturelle et de

¹ Tudor Arghezi, poète (1880-1967). Ion Barbu, poète et mathématicien (1895-1961).

l'introduction de l'étude obligatoire de trois nouvelles langues étrangères (l'allemand, l'anglais et le français). Cette étape, connue sous le nom de Régime national-communiste, s'étend de 1965 jusqu'en décembre 1989 et fera la promotion surtout des valeurs nationales. À part le refus de l'idéologie soviétique, les deux périodes sont largement semblables : aspects répressifs, gouvernement dictatorial qui assoit son pouvoir par l'instauration de la terreur, concentration du pouvoir dans les mains d'une seule personne, etc. Il faut aussi mentionner que ce règne de Ceaușescu se divise lui-même en deux parties. De 1965 à 1971, il y a une période d'assouplissement pour le monde culturel en raison d'une certaine ouverture au monde occidental et de mesures culturelles moins répressives. Dès 1971, Ceaușescu crée toutefois un nouveau ministère, intitulé le Comité d'État pour la culture, qui verra à ce que tout matériel provenant de l'extérieur soit vérifié avant d'être traduit, publié et offert au public.

L'intention était de former un *homme nouveau* et d'instiller chez les jeunes le refus de tout capitalisme. Cette période sombre marquée par une censure massive aura incité certains écrivains et lettrés du pays à orienter leurs talents vers la traduction. La littérature mondiale parvient en effet à s'immiscer dans le pays, mais non sans passer par les instances censoriales. Le résultat est un véritable holocauste de la culture roumaine. Le régime communiste dresse des listes de publications, d'œuvres ou bien d'auteurs ayant reçu le feu vert à la publication ; les bibliothèques publiques sont épurées de tout matériel pouvant entraîner une distance critique à l'égard des préceptes communistes. Ce matériel est remplacé par une importante diffusion de traductions de littérature russe dans la veine du réalisme socialiste pour la période allant de 1965 à 1971 quand la presse nationale subit fortement le contrôle idéologique du système moscovite. Puis, on voit, dès 1968, la parution d'un grand nombre de traductions d'ouvrages classiques européens et nord-américains qui ont pour effet d'élargir l'intérêt pour la lecture dans la

population et d'apporter une sorte d'équilibre dans cet espace gravement affecté par l'idéologie imposée.

Ce n'est que peu à peu [que les éditeurs] introduisirent des traductions de meilleure qualité de livres considérés comme des classiques de la littérature, des auteurs les plus anciens jusqu'à ceux du XIX^e siècle. Après 1964-1965, une certaine ouverture politique, d'assez courte durée, s'est produite et a permis, entre autres, de diversifier l'origine des textes traduits. (Dimitriu, 2009, p. 139)

Nous remarquons qu'en 1968 paraissent les toutes premières traductions d'œuvres québécoises en roumain, *Maria Chapdelaine* et *Bonheur d'occasion*. Cette année-là, une maison d'édition consacrée à « la littérature universelle » (Editura pentru literatură universală), créée uniquement pour la publication de traductions, profite de cette relative ouverture politique pour publier à 20 000 exemplaires la version roumaine de *Bonheur d'occasion*. La publication de cette traduction de *Bonheur d'occasion* en roumain en 1968 et quatre ans plus tard en russe « est rendue acceptable dans le contexte soviétique des années 1970 par l'accentuation de la problématique sociale de l'œuvre au détriment de sa spécificité linguistique et culturelle » (Godbout, 2010, p. 111). Il faut dire que les autorités de l'époque pouvaient interpréter la pauvreté et les difficultés des personnages de *Bonheur d'occasion* comme étant la démonstration des injustices du système capitaliste et que, de ce fait, le roman pouvait être perçu comme s'accordant avec les impératifs idéologiques du régime.

La traduction est précédée d'une préface destinée à introduire le lecteur roumain à la littérature canadienne-française, à la vie et à la création de Gabrielle Roy, ainsi qu'au roman *Bonheur d'occasion*. Selon l'auteur de la préface, Valer Conea, le trait saillant du livre de Gabrielle Roy est « la finesse et la profondeur des analyses psychologiques du monde pauvre » (cité par Dimitriu, 2009, p. 139). Dimitriu note que paradoxalement « Conea n'insiste pas sur les aspects du roman qui se prêteraient bien à la critique sociale pratiquée dans le discours critique

roumain de l'époque ». Le préfacier « profite, peut-être, du court moment de détente dans la politique roumaine de 1968 pour s'adonner à des considérations d'ordre plus général » (Dimitriu, 2009, p. 139).

Il est difficile de retracer un *modus operandi* en ce qui concerne le choix de traducteurs des langues occidentales dans une période où la censure régnait quotidiennement. Il n'est guère utile d'insister sur le zèle que manifestaient ces censeurs dans leur travail d'adaptation du contenu aux nouvelles évolutions de la société communiste. Le plus souvent, les textes subissaient des modifications majeures avant d'être imprimés. Ceaușescu renonce officiellement à l'institution de la censure, mais cela ne veut pas dire pour autant qu'elle disparaîtra comme pratique. Désormais ce sera une tâche supplémentaire que certains écrivains s'imposeront en pratiquant l'autocensure au fur et à mesure qu'ils écrivaient leurs œuvres (Corobca, 2014).

Les années 1980, dernière décennie avant la chute du communisme en Europe, sont en quelque sorte la triste résultante des décennies précédentes où l'idéologie moscovite s'est vu transformer peu à peu en totalitarisme absolu. À la tête d'un système déjà bien établi, Ceaușescu en tire les ficelles solidement ancrées dans les remparts de l'idéologie communiste et se dirige vers une annihilation presque totale de l'esprit critique à son égard en tant que chef du parti et de sa politique en général. Bien que les pays occidentaux se préoccupent de questions visant les droits de l'homme, financent des conférences où l'on débat de ces sujets et accueillent les déserteurs, Ceaușescu resserre le contrôle interne, éteint la flamme créatrice des auteurs et des poètes qui, pour s'évader, avaient commencé à écrire des ouvrages elliptiques aux messages codifiés. Les plus chanceux sont sans doute ceux qui ont été expulsés du pays pendant qu'ils séjournaient à l'extérieur.

La fin de l'année 1982 marque le tournant le plus difficile pour le peuple. C'est le moment où Ceaușescu décide de payer la dette externe¹. Puisque la plupart des récoltes étaient exportées, une pénurie atroce d'aliments et d'autres produits de première nécessité s'installe alors dans le pays et le peuple commence à en souffrir atrocement. La situation entraîne une lutte pour la survie, qui se traduira pour les années à venir par une chasse à l'ennemi du parti ou du socialisme. Les anciennes prérogatives et méthodes répressives staliniennes refont surface et s'immiscent dans la vie quotidienne ainsi que dans un désir de contrôle absolu de tout ce que l'on pouvait dire, publier ou imprimer. L'austérité amène une désolidarisation, certaines personnes deviennent des délateurs, ce qui leur permet de nourrir leurs familles et de survivre. Les délateurs commencent à être recrutés dans toutes les couches sociales. Ce qui est le plus triste de constater, c'est le fait que certains venaient des rangs des écrivains et des intellectuels. D'autres n'étaient que des opportunistes du réalisme socialiste. Aussi voit-on l'apparition de nouvelles directives contraignant à l'« enregistrement de toutes les machines à écrire – pour vérifier la provenance d'éventuels tracts ou lettres anonymes –, l'étroite surveillance des rares machines à photocopier et le rapport après une conversation avec un étranger² [...] vieilles pratiques qui reçurent des décrets d'application dans les années 1980 » (Sandu, 2008, p. 311). L'ingérence idéologique³ dans les affaires culturelles était manifeste dans tout le travail censorial

¹ Environ 33 milliards de dollars avec les intérêts accumulés par le pays depuis les années 1970. À la suite de disputes et d'obligations outrageuses imposées par le Fonds monétaire international qui poussait la Roumanie à vendre ses ressources, en mars 1989, Ceaușescu paie la dernière tranche d'une valeur totale de 137 millions de dollars. De plus, il avait réglé les autres dettes envers les autres pays dans différentes monnaies fortes. (<http://www.puterea.ro/special/achitarea-datoriei-externe-si-mitul-ceausescu-salvatorul-romaniei-128026.html>, page consultée le 19 septembre 2017)

² Décret présidentiel n° 408 émis en décembre 1985.

³ Dans une entrevue publiée en mars 1989, quelques mois avant la chute du régime de Ceaușescu, le poète dissident Mircea Dinescu relate : « personal opinion has been abolished. Any attempt to utter unpleasant truths is classified as heresy and promptly punished. Today when you read the Constitution it seems like a fairy tale from *A Thousand and One Nights*. Not only do fundamental human rights have no residence permit in Romania, but those related organs which should be defending them, not to mention the police and the security service, have become instruments of

quant aux traductions qui devaient passer le test de fidélité aux messages du parti. Comme l'écrit Oana Purice, la maison d'édition Univers qui fait paraître en 1986 la première traduction de *Kamouraska* semble avoir joui d'une latitude relative dans la publication de ses titres. Elle n'en est pas moins sujette aux pressions du régime :

As far as Western authors were concerned, the situation varied according to many factors. The titles published by Univers Publishing House between 1969 and 1989 tend to express a permissive policy concerning translation. Still, this freedom was carefully controlled and the reader was not allowed to pass beyond these borders. Otherwise, he could face Augustin Buzura's experience, whose books were confiscated during an airport checking. Among the titles he was trying to bring home in 1975 after his research trip there were Vladimir Nabokov's *Lolita*, Boris Pasternak's *Doctor Zhivago*, and Aleksandr Solzhenitsyn's *Gulag Archipelago* (Corobca, *Controlul cărții*, 314). After the books finally received the translation approval, they had to pass through the censorship procedures, where the censors decided which part did not obey the regime's views. A line from Tennessee Williams's *Orpheus Descending* had to be eliminated because it could have been too allusive (Mocanu [*Cenzura comunistă. Documente*, Bucarest: Albatros, 2001], p. 195). *Orpheus Descending* is one of the plays which received the imprimatur, but there were others which could not pass the censor's vigilance: *Marat/Sade* by Peter Weiss [...] was not approved, one of the arguments being that its content, with reference to the French Revolution, could have suggested « The revolution's general impossibility of achieving its great goals » (Mocanu, 346). (Purice, 2016, p. 218)

Au cours de cette décennie, les auteurs roumains contemporains se voient obligés de restreindre leurs champs de création et de réflexion, se réfugiant soit dans un état de subsistance en écrivant des éloges, des hymnes au commandant suprême, soit dans un état de résistance en écrivant des œuvres subversives contre le régime. Des écrivains de génie, des poètes ainsi que les membres d'une élite culturelle réelle se voient imposer des conditions malsaines et inhumaines, comme le domicile forcé, pour les plus chanceux, la prison ou, pire, l'envoi en tant qu'ouvriers

intimidation and terror of the population [...]. You ask why artists are silent? In our part of the world you won't find many fanatics or kamikazis. Even our poets were staid heads of families who were able, at the height of the king's power, to write anti-monarchy articles and poems. When times are somewhat kind to us, some of us are courageous and express reality. But we become cowardly and base again as soon as times get harsh. People have got used to watching, waiting for statues to be knocked down, for what do you think Socialism is other than the knocking down of statues? » (Delletant, 2008, p. 34)

non qualifiés pour les grands chantiers du pays. Ceux qui ont bien compris le désastre auquel ils exposaient leur famille en cas de rébellion ont choisi la voie du compromis en s'orientant et produisant des traductions d'ouvrages qui ne posaient aucun problème du point de vue idéologique.

Pendant cette période, les traductions d'ouvrages considérés comme des classiques en Occident sont relativement nombreuses en librairie. Ces livres étaient jugés relativement sécuritaires et ne mettaient pas dans des situations illicites les traductrices et les traducteurs. À titre d'exemple, nous voudrions signaler les titres à paraître, présents dans les pages suivant la traduction de *Kamouraska*, parue en 1986. On peut observer que parmi les auteurs qui avaient été déjà publiés ou dont les titres étaient à paraître dans la collection « Globus » figurent des noms intéressants¹ et variés provenant des langues et des cultures de partout dans le monde. On publie ainsi des traductions de l'anglais, du français, de l'italien, de l'espagnol, du grec, de l'allemand, du polonais, du tchèque, du letton et même de l'hindi.

En consultant les noms des auteurs, on remarque que le choix ne se pliait pas uniquement aux préceptes communistes, mais offrait une place importante aux auteurs dont les langues étaient enseignées à l'école. Du français, il y a donc Michel Mohrt avec *La prison maritime*, Jean Cayrol avec *Je l'entends encore*, Charles-Ferdinand Ramuz avec *La beauté sur la terre*. Les auteurs d'expression anglaise venaient de partout dans le monde anglophone, comme Peter Abrahams d'Afrique du Sud avec *Une couronne pour Udomo*, Morley Callaghan du Canada avec *They Shall Inherit the Earth*, Hrant Matevosyan, d'origine arménienne, des États-Unis avec *Nous et nos montagnes*. Du Royaume-Uni, il y a Daphné du Maurier avec *L'auberge de la Jamaïque* et Doris Lessing avec *L'instruction*. Cette liste présente encore des traductions de

¹ Les numérisations des pages en question peuvent être consultées dans l'annexe 4 de ce mémoire.

l'espagnol d'Adolfo Bioy Casares, auteur de *Dormir au soleil*, et Alonso Zamora Vicente, auteur de *Mesa, sobremesa*. De l'italien, nous avons Grazia Deledda avec *Roseaux au vent*, Fulvio Tomizza avec *La vie meilleure*, Enzo Siciliano avec *La princesse et l'antiquaire*, Giorgio Saviane avec *Euthanasie d'un amour*. Pour le portugais, Fernando Namora avec *L'homme au masque*. Pour le grec, Kostas Takhtsis avec *Le troisième anneau* et Galateia Sarandi avec *Notre vieille maison*. Deux auteurs pour l'allemand : Otto Flake avec *le Château Ortenau* et Klaus Konjetzki avec *À l'autre bout du jour*. De l'hindi, nous avons Bhabani Bhattacharya avec *Qui chevauche un tigre*. Il est important de noter que les auteurs provenant des pays du bloc communiste étaient aussi traduits. Nous avons ainsi le polonais Andrzej Kuśniewicz avec *La leçon de langue morte* ; pour le tchèque, il y a deux auteurs : Vladislav Vancura avec *Marketa Lazarova* et Bohumil Hrabal avec *Chaque jour un miracle* ; et du letton Albert Bels avec *Polygone. La Cage*. On ne saurait passer sous silence la présence, dans cette liste, de Boris Polevoï avec *Un amour perdu*, romancier russe ayant reçu, entre autres distinctions, tant le prix Staline que la distinction de l'Ordre de Lénine.

Parmi les titres que les Éditions Univers mettent aujourd'hui de l'avant sur leur site Internet¹, il y a ceux d'Adolfo Bioy Casares et de Grazia Deledda, auteurs qui figuraient déjà en 1986 parmi les titres donnés dans la première traduction roumaine de *Kamouraska*. Étant donné que ce roman a été retraduit, cette fois à partir du français, et publié en 2008 par une autre maison d'édition, on peut penser que c'est l'une des raisons pour lesquelles le nom d'Anne Hébert ne se retrouve pas parmi ceux que la collection semble fière de compter parmi « ses » auteurs (parmi d'autres noms mentionnés, on compte Romain Gary, John Steinbeck, Christa Wolf, Gabriel García Marquez, Cees Nooteboom et David Garnett).

¹ À l'adresse suivante : <https://edituraunivers.ro/>.

La traduction-relais de *Kamouraska* qui paraît aux Éditions Univers en 1986 témoigne de plusieurs choses. D'abord, du fait que c'est une pratique plus courante qu'on pense, et ce, encore aujourd'hui (par exemple, plusieurs écrivains japonais traduits en français le sont toujours à partir de l'anglais). Dans le contexte du régime communiste qui était alors en place en Roumanie, cette traduction renvoie aussi au difficile accès aux livres et, indirectement, à la puissance des réseaux de diffusion et de distribution anglo-américains. Mais elle nous dit aussi qu'Anne Hébert, dans les années 1980, était une auteure suffisamment reconnue pour qu'on cède les droits de traduction de *Kamouraska* jusque dans la Roumanie communiste.

Chapitre 2

La publication des deux traductions

« L'œuvre étrangère traduite fait l'objet d'un ensemble de transformations qui visent à la légitimer dans le champ du pays d'accueil », écrit Danielle Risterucci-Roudnicky (2008, p. 17), s'appuyant sur les travaux de Gérard Genette sur le paratexte dans *Seuils* (1987). Le positionnement éditorial est très différent entre la première traduction de *Kamouraska* (1986) et la deuxième (2008). Comme nous l'avons vu, sous le régime communiste, le rôle joué par la littérature étrangère en traduction était bien particulier. Quand les titres passaient le cap de la censure, ils offraient souvent une bouffée d'air frais au lectorat roumain, en plus de permettre à certains écrivains de gagner un peu d'argent en s'adonnant à la traduction. En 2008, la situation est autre. L'intérêt de la part du lectorat pour un titre étranger tiendra peut-être davantage à un désir de « consommation omnivore » tel qu'on peut l'observer en Grande-Bretagne par exemple¹. Le désir de nouveauté sera d'ailleurs souvent exploité par les éditeurs et fera partie de leurs stratégies de promotion des œuvres en traduction.

Comme le souligne Risterucci-Roudnicky (2008, p. 20), la place symbolique que se taille une œuvre importée s'organise aussi autour de l'axe de la distance qu'il y a entre l'œuvre traduite et le corpus national. Tout l'appareil paratextuel servira souvent à souligner cette différence à l'égard de la littérature du pays d'accueil. Sous ce rapport, les collections de littérature étrangère, telle la collection « Globus » des Éditions Univers où paraît la première traduction de *Kamouraska*, jouiront d'un statut particulier, surtout en contexte communiste, du fait qu'elles accueillent des écrivains de nombreux pays.

Notons que, pour ces deux traductions, on n'a pas affaire à une édition bilingue. Autrement dit, ce livre en traduction n'est pas destiné à être utilisé dans des cours de français

¹ Voir Richard A. Peterson et Roger M. Kern, « Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore », dans *American Sociological Review* 61 (1996), p. 904-906.

langue étrangère, par exemple. Notons également que le titre, *Kamouraska*, est le même que la version originale pour les deux traductions. On est donc bien loin de la pratique du « tin-fluting », telle que l’a nommée David Homel :

Tin-fluting is the practice whereby a translator makes a drastic change to the title of the original because of its uncomfortable nature. Its untranslatability. The practice, of course, is named after Gabrielle Roy’s *Bonheur d’occasion*, which was wisely not translated as « Used Happiness, » but became *The Tin Flute*. (Homel, 1995, p. 47)

Dans la préface à la deuxième traduction, le préfacier Cătălin Sturza sent toutefois le besoin de donner la signification de *Kamouraska* en langue algonquine, dans une sorte de mouvement de traduction, « pour ceux que pourrait déranger l’étrangeté de ce nom » (voir plus bas notre traduction de cette préface, dans le sixième chapitre).

« Les couvertures jouent un rôle dans la transmission des images culturelles et leur analyse participe de la traduction de l’œuvre », rappelle Risterucci-Roudnicky (2008, p. 20). Si on compare les pages couvertures de la traduction de 1986, de la réédition de 1994 et de la nouvelle traduction de 2008¹, on note certaines différences. Sur la première (1986), on voit la forme assez stylisée d’une femme, qui pourrait faire penser à une statue grecque, entièrement drapée et loin de toute idée de sexualité ; c’est une illustration intemporelle qui s’accorde bien avec les impératifs d’acceptabilité éditoriale de la maison à l’époque de cette publication. Sur la deuxième (1994), on voit la photo d’une belle jeune femme coiffée d’un chapeau noir, au milieu d’un paysage de neige, de montagne et de forêt. Elle est une sorte de femme-paysage. On a donc un ancrage spatial mieux défini. Et on mise sur la beauté féminine, ce qui est assez courant. Enfin, sur la troisième (2008), on voit le visage d’une jeune femme assez langoureuse dont le regard passionnel invite à l’amour et autour de laquelle flottent des lignes faisant penser au

¹ Celles-ci sont reproduites à l’Annexe 3.

souffle du vent. C'est cette dernière couverture qui ressemble le plus à la mise en marché de romans à l'eau de rose. La collection « Leda » dans laquelle cette traduction paraît arbore un logo en anglais : « love & life ». On semble donc vouloir inciter le lecteur non pas à se plonger dans l'exotisme, mais à relier cette histoire à quantité d'autres qu'il a pu lire qui racontent des histoires de crime et de passion.

On ne saurait sous-estimer le rôle de médiation linguistique et interculturelle que jouent d'autre part les préfaces de traduction. Danielle Risterucci-Roudnicki écrit à leur sujet :

Les préfaces d'œuvres traduites ont une spécificité : l'inscription, dans leur propos et leur fonction, du destinataire étranger. Ayant pour but de le préparer à un univers éloigné du sien, elles thématisent le passage d'une culture vers une autre par des informations, des éclaircissements et des commentaires linguistiques, littéraires et culturels, afin d'éviter des malentendus, de corriger des perspectives et de fournir des repères. (2008, p. 48)

Nous nous pencherons sur les préfaces qui accompagnent les deux traductions de *Kamouraska* et dont nous présentons une traduction française aux chapitres 5 et 6. La première, qui accompagne la version de 1986, est une préface de 23 pages, intitulée « *Kamouraska* – În căutarea cuvîntului pierdut » (*Kamouraska* – À la recherche du mot perdu), écrite par Irina Bădescu, qui propose une lecture soutenue de l'œuvre. Pour la version de 2008, il s'agit d'un texte bref intitulé « Ne rămâne Tara ? » (Est-ce qu'on aura toujours Tara?), signée par Cătălin Sturza. Ce sont deux préfaces très différentes, et pour cause. Les préfaciers ont pour mission de présenter deux traductions à deux moments différents de l'histoire, et ce, à un lectorat roumain qui n'est pas le même en 2008 qu'en 1986. Nous avons jugé opportun de présenter ces deux préfaciers.

Née en 1938, Irina Bădescu est une professeure à la retraite de littérature française et historienne littéraire à l'Université de Bucarest. Elle a créé le Centre d'études canadiennes de l'Université de Bucarest et est l'initiatrice d'un programme de maîtrise en études canadiennes en

1997. Toutefois, dès 1985, la Faculté de langues étrangères de cette université offre un cours sur la civilisation canadienne d'expression française, ce qui crée un engouement entretenu par le corps professoral dont fait partie Bădescu. Et c'est l'année suivante, en 1986, qu'elle préface la traduction de *Kamouraska* que signe Lucia Gogan chez Editura Univers (Miranda, 2011, p. 62).

Bădescu est également traductrice du roumain au français et du français au roumain. La liste de ses traductions est assez longue et variée, touchant tant aux ouvrages littéraires qu'aux études scientifiques. Mentionnons celles des *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly, des *Météores* de Michel Tournier et de *Dedans* d'Hélène Cixous. Pour la traduction d'ouvrages scientifiques, la liste inclut *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* de Gilbert Durand. Bădescu a en outre traduit du français *Le journal en miettes* d'Eugène Ionesco. On lui doit également la version roumaine de *Pélagie-la-charrette* d'Antonine Maillet, traduction dont Elena-Brândușa Steiciuc dit beaucoup de bien dans un article paru en 2005. Steiciuc y écrit en effet que le « texte-cible est un véritable régal » auquel il ne manque, selon elle, aucune nuance du texte original (Steiciuc, 2005, p. 134). Dans un entretien qu'elle a accordé à Pierre Morel en 2007, Bădescu raconte ce qui l'a amenée à traduire cette œuvre :

L'hiver 85 a été particulièrement éprouvant pour nous, électricité coupée, chauffage à la limite du frigo, il fallait garder gants, bonnet et manteau en classe, la pénurie, et j'en passe. C'était une ambiance assez dramatique... Et voilà qu'un jour nous voyons arriver, amenée par une personne de l'Ambassade du Canada, un tout petit bout de femme, blonde, qui se promenait avec un manteau de fourrure complètement ouvert, tête nue, et qui a commencé à nous raconter l'Acadie. C'était Antonine Maillet. Pendant deux heures nous sommes restés cloués sur nos chaises, complètement sous le charme, et c'est à ce moment-là que j'ai décidé non seulement de traduire *Pélagie-la-Charrette*, ce qui a été un énorme défi, mais de m'occuper à préparer un cours sur ce pays trop peu connu en Roumanie. Les étudiants ont suivi et cela m'a encouragée à continuer. La vraie découverte du Canada au niveau de la société roumaine s'est réalisée après 1990. (Morel, 2007, p. 49-50)

Pour Steiciuc, la traductrice

réussit la performance de « dompter » le texte de Maillet et d'opérer sans aucune perte le transfert sémantique et stylistique. Sans manquer une nuance, sans prendre peur à la vue de la richesse du français d'Acadie, (les fameux acadianismes) sans laisser de côté les connotations les plus diverses. (Steiciuc, 2005, p. 134)

À part la traduction, Irina Bădescu a sa propre production scientifique, par exemple, *L'Œuvre, le texte et ses ailleurs* (1999) sur Jean-Jacques Rousseau, écrivain auquel elle avait consacré sa thèse de doctorat ; en collaboration, elle a fait paraître notamment *La littérature française dans l'espace culturel roumain* (1984) et *Création et devenir dans la littérature française du XX^e siècle* (1989).

Le fait que Bădescu était traductrice du français et qu'elle s'intéressait depuis 1985 à la littérature québécoise nous incite à la curiosité quant au choix d'une autre traductrice qu'elle, en 1986, pour un roman d'expression française tel que *Kamouraska*. Il faut en outre rappeler, tel que nous l'avons mentionné en introduction, qu'une partie de l'œuvre poétique d'Anne Hébert avait été traduite en Roumanie dès les années 1970, et ce, selon toute vraisemblance à partir du français. Cela nous amène à nous demander comment il se fait que la première traduction en roumain a été effectuée à partir de l'anglais. C'est ce qu'on appelle une traduction-relais, c'est-à-dire une version faite à partir d'une traduction déjà réalisée dans une langue qui sert d'intermédiaire. Le phénomène de la traduction-relais a suscité peu d'intérêt chez les chercheurs :

This should come as no surprise, given the privileging of original texts over translation in most times and places. If translation is a poor copy, then why discuss poor copies of poor copies? Informal discussions (for example, among practitioners and trainers) tend to stress that mistakes made in the original translation are passed on to the relay translation, and more mistakes and distortions are added as one moves further away from the original. (St. André, 2009, p. 230)

Nous verrons que dans le cas de la première traduction, le texte est imprégné de la langue-relais et s'éloigne des caractéristiques formelles du roman d'Anne Hébert. Cette traduction est produite par Lucia Gogan, qui a aussi traduit, de l'anglais, des titres de Sir Arthur Conan Doyle, de John Galsworthy, ainsi que du Sud-Africain Jack Cope. Nous en sommes venue à penser qu'il pourrait bien s'agir d'un traductionyme étant donné que personne, parmi toutes celles que nous avons pu contacter, ne semble pouvoir nous donner aucune information sur cette traductrice. Des professeures roumaines comme Elena-Brândușa Steiciuc et Voichița Sasu nous ont confirmé avoir elles-mêmes cherché sans succès à la joindre.

Il n'est donc pas aisé d'identifier les raisons ayant conduit à une traduction-relais, c'est-à-dire à une première traduction de *Kamouraska* en roumain à partir de la version anglaise de Norman Shapiro, publiée en 1973. Toutefois, l'explication qui est le plus souvent avancée par les personnes que nous avons pu contacter est tout simplement qu'à ce moment il n'y avait pas en Roumanie d'exemplaires de romans d'Anne Hébert en français. Voichița Sasu a dû se procurer *Les chambres de bois* auprès de l'auteure elle-même, car autrement elle aurait dû travailler à partir de la version anglaise.

Ce que nous pouvons affirmer, c'est que lorsqu'Irina Bădescu cite en roumain plusieurs passages du roman dans sa préface, elle ne se sert pas pour ce faire de la traduction de Lucia Gogan. Elle les traduit elle-même. Un examen comparatif de ces passages donne à penser qu'elle a fait ces traductions à partir de la version originale française. Voici, à titre d'exemple, un court extrait :

Kamouraska (VOF)	Kamouraska (VA) 1974	Kamouraska (VR1) 1986	Kamouraska (Bădescu)	Kamouraska (VR2)
On se retourne sur mon passage. C'est cela ma vraie vie. (OCII, p. 192)	People turn and stare as I go by. That's what my life has been. (p. 2)	Oamenii își întorceau capul și mă priveau intens. Așa mi-a fost toată viața. (p. 31)	Oamenii întorc capul după mine. Așa e viața mea adevărată. (p. 22)	Când trec oamenii se întorc după mine. Asta e adevărata mea viață. (p. 10)

Dans la première phrase de cet exemple, nous constatons qu'en anglais (VA), la traduction ajoute un verbe par rapport à l'original. En français (VOF), on avait le verbe retourner (« On se retourne sur mon passage ») et cela devient « People turn and stare as I go by ». Comme on pouvait s'y attendre, dans la première traduction roumaine (VR1), Gogan reprend littéralement la phrase anglaise (« Les gens se retournent et me regardent intensément. C'est cela toute ma vie. »). Mais quant à elle Bădescu donne une traduction beaucoup plus proche de l'original français, comme la deuxième version roumaine (VR2) d'ailleurs.

Il est donc fort probable que la préface a été écrite de manière autonome comme texte scientifique par Bădescu. Comment s'est fait le lien entre elle et l'éditeur ? Nous l'ignorons. Nos efforts pour joindre la préfacière ont été vains, et les personnes contactées en Roumanie nous ont dit elles aussi ne pas parvenir à la joindre. Il y a fort à parier qu'elle n'était pas heureuse du choix qui avait été fait de traduire cette œuvre à partir de l'anglais, mais qu'elle s'est réjouie de la publication de son propre texte en guise de préface. À cet égard, le titre qu'elle donne à cette préface, « Kamouraska – *À la recherche du mot perdu* », semble acquérir une nouvelle signification.

Ce texte de Bădescu est un commentaire littéraire très recherché. Nous nous arrêterons sur certaines idées qui reviennent dans son étude et qui créent une image globale de ce qu'elle avait comme préoccupations sur le plan critique à cette époque. Bien qu'elle s'adresse à un lectorat spécifiquement roumain, la préfacière insiste, dès les premiers paragraphes, sur l'idée d'un *lecteur européen* ou *continental* de *Kamouraska*, qu'elle oppose ainsi au lecteur nord-américain, supposé premier lecteur d'Anne Hébert, bien qu'elle ait été éditée en France. Bien qu'on puisse reprocher à cette lecture critique son eurocentrisme, il est néanmoins intéressant de noter ici que, partout dans le texte de sa préface, Bădescu devient elle-même cette *lectrice*

européenne et continentale, ce qui lui permet d'échapper d'une certaine manière aux contingences de la vie en Roumanie, dans un pays complètement isolé, sous un régime totalitaire et imprégné de censure. Bădescu choisit notamment de se mettre dans la peau de ce lecteur continental pour parler du poids de la tradition littéraire européenne qui pourrait conduire à une lecture de *Kamouraska* en fonction des codes de la littérature européenne et à ne chercher dans ce roman d'Anne Hébert que les clichés nord-américains sur les grands espaces et la nature sauvage. Or, affirme-t-elle, ce type d'œuvres invite au contraire le lecteur européen à « devenir aussi jeune que les livres qu'il est en train de lire ». Cela ne l'empêche pas de faire des rapprochements entre cette œuvre d'Anne Hébert et les tragédies shakespeariennes, ni d'associer la fureur qui s'empare de George Nelson à la colère d'Ajax. La préfacière fait en outre un usage indifférencié des adjectifs *canadien* et *québécois*, ce qui est toutefois largement imputable au manque évident d'informations véritables et vérifiables dont elle pouvait disposer dans une Roumanie coupée du reste du monde.

Une autre expression qui revient à quelques reprises dans la préface de Bădescu est celle de *double visage*. La préfacière l'emploie notamment à propos de l'opinion publique qui encense d'abord Elisabeth d'Aulnières pour sa beauté et sa grâce, puis qui se retourne contre elle quand on la soupçonne d'être complice du meurtre de son mari. Un autre *double visage* mentionné par Bădescu est celui qu'elle évoque en lien avec la figure du Canadien errant, qui est en quelque sorte en exil sur ses propres terres. Le Canadien français de 1840, au lendemain de la Rébellion des Patriotes de 1837-1838, va sentir le territoire lui échapper. À l'instar d'autres auteurs d'études sur *Kamouraska*, Bădescu relie la détresse intérieure d'Elisabeth à la société

canadienne-française ossifiée de l'époque¹.

Bădescu est également attentive au rapport particulier entre temps et espace qui se met en place dans le roman d'Anne Hébert. La lenteur du temps qui ne s'écoule pas est opposée à la vastitude de l'espace. « Du combat contre l'espace, Elisabeth rentre vaincue », écrit la préfacière à la fin de son étude, ce qui laisse entendre que c'est la fixité du temps qui l'a emporté sur le mouvement et la fureur. Cette dernière idée de fureur est très présente dans la préface de Bădescu. Avant d'opter pour le titre de *Kamouraska*, Anne Hébert avait jonglé avec l'idée d'intituler son roman « La fureur et la neige » (*OCII*, p. 58), expression qui sera retenue pour le bandeau au moment de la parution (*OCII*, p. 179). C'est aussi le titre que donnera Roger Duhamel à sa recension du roman qui paraît dans *Le Droit* à l'automne 1970². La « tonalité très faulknérienne » de cette formule est soulignée dans les *Œuvres complètes* (p. 58). La bibliothèque personnelle d'Anne Hébert que nous avons consultée au Centre Anne Hébert contient une vingtaine de titres de Faulkner, dont quelques-uns portent sa signature. *Le bruit et la fureur* s'y trouvent dans quelques éditions, notamment une au format de poche datant de 1959, ce qui permet de penser qu'Hébert avait lu ce roman de Faulkner avant l'écriture de *Kamouraska*³.

La fureur est présentée par Bădescu comme une force qui n'obéit pas aux lois de la nécessité (*anankè*) et qui agit de manière pour ainsi dire indépendante de la volonté des personnages. Dans un Canada français replié sur lui-même et sur ses drames intérieurs, les sentiments prennent des valences frénétiques et transforment la banalité de la vie en pulsions de

¹ Voir le résumé des lectures critiques de *Kamouraska* dans *OCII*, p. 40-41.

² Roger Duhamel, « Une histoire de fureur et de neige », *Le Droit*, 3 octobre 1970, p. 7. Voir « Réception critique » de *Kamouraska*, *OCII*, p. 184.

³ Gregory Reid s'est penché sur les accents faulknériens des *Fous de Bassan* dans « Wind in August : *Les Fous de Bassan's* Reply to Faulkner », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, vol. 16, no 2, 1991, p. 112-127.

mort. Le meurtre tache de rouge les immenses étendues de neige. La préfacière semble par ailleurs accorder une grande signification au lien de camaraderie qui unissait Antoine Tassy et George Nelson quand ils étaient au collège et qui se serait plus tard transformé en rivalité. Bădescu ne fait cependant pas mention du fait que la rivalité entre ces deux hommes est aussi liée aux brutalités et violences répétées qu'Antoine Tassy faisait subir à sa femme. Bien que l'histoire d'amour qui naît entre Elisabeth et George Nelson en découle, Bădescu insiste pour sa part davantage sur l'image diabolique du docteur, reconnaissable à des signes extérieurs comme le teint bistre, les cheveux et les yeux couleur de charbon, en plus du fait que George est l'étranger tout désigné, étant protestant, anglophone et américain. En outre, l'immutabilité du monde d'Elisabeth sur laquelle insiste Bădescu est contredite par le fait qu'elle aura au cours de sa vie deux maris et un amant, et enfin sept enfants plus un.

Arrêtons-nous maintenant à la préface beaucoup plus courte de Cătălin Sturza, qui accompagne la deuxième traduction du roman vers le roumain, en 2008. Le préfacier est détenteur d'un doctorat en littérature comparée de l'Université de Bucarest, avec une concentration sur les mythologies inventées dans la prose roumaine de la deuxième partie du XX^e siècle. Il est aussi traducteur indépendant de langue anglaise et journaliste prolifique.

Dans cette préface synthétique, Sturza affirme que chaque pays a son histoire d'amour et son héroïne classiques, et laisse entendre que si, pour le sud des États-Unis, celles-ci se trouvent dans *Autant en emporte le vent* et *Scarlett O'Hara*, pour les contrées du nord, on pourrait la trouver dans Elisabeth d'Aulnières et *Kamouraska*. Il est clair que Sturza cherchait un point de comparaison avec une histoire de crime et d'amour passionnel que les Roumains connaîtraient déjà. Dans le titre de sa préface, il établit un parallèle entre la seigneurie de Kamouraska et le

nom du domaine familial, Tara, dans *Autant en emporte le vent*¹. Mais bien que les deux histoires se déroulent au XIX^e siècle en Amérique, c'est une analogie plutôt étonnante. Et on aurait aimé que l'idée avancée de la « guerre civile » qui fait rage dans l'esprit de l'héroïne d'Anne Hébert – sorte de conflit intérieur – soit plus développée. Dans l'échange par courriel que nous avons eu avec le préfacier (Sturza, 2015), nous avons pu apprendre que le parallèle qu'il dresse entre les deux héroïnes ne vise qu'un rapprochement symbolique quant aux rapports que la seigneurie pourrait avoir dans l'imaginaire du lecteur roumain et qui, selon Sturza, signifierait un chez-soi pour Scarlett et une cage dorée, plutôt un piège, pour Elisabeth. Son raisonnement part de l'idée que le nom du roman est en effet un nom de seigneurie et comme il est question d'une belle femme éprise d'un autre homme que son mari, le préfacier entame sa réflexion et fait état de similarités et de différences entre ces deux protagonistes. Tout au long de son texte, Sturza veut donc situer le non-familier et aider le lecteur à mieux le saisir.

Pour ce qui est de Marie-Jeanne Vasiloïu², la traductrice du roman *Kamouraska* du français au roumain qui paraît en 2008, elle a aussi traduit d'autres auteurs, tels Marc Lévy, Frédéric Beigbeder, San-Antonio, Pascal Bruckner et Yasmina Khadra.

On peut se demander si cette deuxième traduction roumaine de *Kamouraska* est véritablement une *retraduction* étant donné que la première version n'est pas faite à partir de l'original français. On pourrait même dire qu'il s'agit en fait de la première traduction de ce roman du français au roumain. Selon Enrico Monti, la retraduction implique nécessairement la consultation des précédentes traductions :

¹ La traduction du roman de Margaret Mitchell paraît en roumain en 1970.

² Lien du site Internet de la maison d'édition Cartepedia <https://www.cartepedia.ro/traducator/marie-jeanne-vasiloïu-7285>

le retraducteur peut s'imposer de ne pas regarder cette série [des traductions précédentes] dans un premier temps, pour ne pas être influencé ; mais ensuite il a en quelque sorte le devoir de connaître les autres lectures du texte – tout comme les lectures critiques de l'œuvre – ne serait-ce seulement que pour éviter les fautes de compréhension, qui sont généralement moins tolérables lors d'une retraduction. (Monti, 2011, p. 22)

Dans ce cas, comme on n'avait pas affaire à une « vraie » première traduction, la consultation de celle-ci aurait été plus problématique que moins. Toutefois, là où la traduction de Vasiloiu rejoint certaines des caractéristiques des retraductions, c'est dans le mouvement qui la rapproche du texte source, car comme l'explique Monti, « la première traduction est tendanciellement une traduction-introduction, avec une acclimatation de l'œuvre à la langue et à la culture de départ, alors que les traductions successives sont généralement plus portées à afficher l'étrangeté du texte » (Monti, 2011, p. 20). Rappelons que, selon Yves Gambier, l'objectif d'une retraduction serait de dépasser le stade de traduction-introduction. Elle « serait liée à la notion de réactualisation des textes, déterminée par l'évolution des récepteurs, de leurs goûts, de leurs besoins » (Gambier, 1994, p. 414). En ce sens, la première traduction de *Kamouraska* serait bien cette traduction-introduction qu'il s'agissait de dépasser en offrant au public roumain une nouvelle traduction plus proche de l'original.

Une chose à noter au sujet de la traduction de Vasiloiu est le choix qu'elle a fait de particulariser le langage d'Aurélie Caron. Pour ce faire, elle utilise le parler d'une région du sud du pays. Cette manière de parler est rapidement identifiée par le lecteur roumain surtout dans l'emploi des formes verbales au conditionnel optatif parfait, avec le suffixe *-ă*. Si dans les autres traductions, anglaise ou roumaine de 1986, on ne remarque pas nécessairement un souci particulier pour attribuer à Aurélie une voix régionale, dans la VR2 les choix sont clairs et évidents. La phrase *Comme si les hommes ils n'étaient pas tous méchants, un jour ou l'autre* (OCII, p. 275), devient en roumain *De parcă bărbații n-ar fi fostă***ă** *cu toții răi odată și odată.*

(VR2, p 111). La répétition du pronom personnel *ils* en français est récupéré en roumain par le suffixe régional de la troisième personne du pluriel de cette forme passée du verbe *être* qui aurait dû ressembler à *n-ar fi* (ils ne seraient). Quand elle parle en roumain, dans la VR2, Aurélie est une Munténienne aussi par l'emploi des mots familiers comme la formule de salut matinal *Bien le bonjour* (OCII, p. 275) qui en roumain devient une formule très familière à cause de l'élision de la première partie du mot matin et de l'expression courante *bună dimineața* qui dans cette même traduction est rendue avec *'Mneața, 'mneața* (VR2, p. 111).

Le fait de donner à la parole de la servante une teinte régionale et des inflexions dialectales permet de dresser des frontières entre les classes sociales des personnages qui évoluent dans le roman *Kamouraska*. Ainsi est marquée la distance sociale qui sépare une jeune femme de bonne famille comme Elisabeth et Aurélie, la fille de la campagne, dont une identité autochtone est subtilement rendue non pas au niveau de son langage, mais plutôt de ses habitudes étranges, libertines et frisant la sorcellerie.

En conclusion, il apparaît clairement que ces deux traductions roumaines de *Kamouraska* sont très différentes l'une de l'autre, et ce pour diverses raisons. Du point de vue sociopolitique, on passe du contexte de publication très rigide de 1986, sous le régime communiste, à une réalité éditoriale régie, en 2008, par des préoccupations de mise en marché, qui amèneront le préfacer de cette deuxième traduction à faire d'Elisabeth d'Aulnières une Scarlett O'Hara nordique. Du point de vue linguistique, la différence de taille est évidemment que l'on a affaire dans le premier cas à une traduction-relais à partir de l'anglais. Il s'avère difficile, comme nous l'avons vu, d'éclairer complètement les circonstances ayant mené à ce choix, mais nous avons pu formuler une hypothèse relative à l'accès restreint aux livres, sans compter que même aujourd'hui la traduction-relais n'est pas chose si rare.

Chapitre 3

Caractéristiques du style d'Anne Hébert dans *Kamouraska*

Il est important d'identifier les caractéristiques formelles du style d'Anne Hébert dans *Kamouraska*, car cela nous aidera ensuite à voir comment celles-ci ont été traitées dans les deux traductions roumaines. Cela est d'autant plus pertinent que la force de ce roman réside pour une bonne part dans le style particulier dont l'auteure se sert afin de construire un récit caractérisé par un va-et-vient constant entre rêve et délire, amour et haine, passion et fureur, vie et mort.

Abordant un fait divers pour élaborer son deuxième roman, Anne Hébert tisse une histoire aux résonances émotives et psychologiques très fortes, et introduit une héroïne, Elisabeth d'Aulnières, qui se remémore son passé en convoquant divers morceaux dans un jeu tantôt délirant tantôt lucide. Jusque-là, l'auteure avait fait paraître des poèmes, des nouvelles et un roman, *Les chambres de bois*, souvent qualifié de roman poétique. Avec *Kamouraska* elle ne s'écarte pas de son projet esthétique : elle « creuse en effet le drame de Kamouraska jusqu'à l'intérioriser, et comme François dans "Le Torrent", attend que "la grâce [l']effleure" et soumet sa volonté d'auteure à "la propre fatalité intérieure" du drame d'Elisabeth » (*OCII*, p. 24). Bien qu'elle soit intéressée par les techniques de narration proposées par des auteurs tels Nathalie Sarraute et Michel Butor associés au courant du Nouveau Roman, elle poursuit une recherche personnelle.

La réception critique de ce roman que présentent Anne Ancrenat et Daniel Marcheix dans le tome II des *Œuvres complètes* montre que les critiques ont cherché dès la parution du roman à en cerner le style. Parmi les techniques d'écriture, il y aurait les « ruptures pronominales » et les analepses, lesquelles ne relèvent pas d'un simple retour en arrière, mais « dépassent le procédé pour une parfaite convergence avec l'intrigue. De la même manière, les jeux sur les pronoms mettent le lecteur au cœur du délire d'Elisabeth » (*OCII*, p. 185).

La construction du roman par chapitres relativement courts signale une cadence d'images qui, le plus souvent, restent en suspens, alors que le suivant, ne reprenant pas nécessairement le fil de l'action de la scène en question, continue l'histoire et élargit le cadre d'une manière très cinématographique. Cette cadence se manifeste également dans ces chapitres par une insistance sur certains mots. Par exemple, au chapitre 1, le mot « idée » est répété à plusieurs reprises en l'espace de quelques lignes, et souvent dans des phrases sans verbe : « La belle idée fixe... [...] l'idée que je me fais de ma vertu [...] Ne quittant pas cette idée de l'œil [...] L'idée, toujours l'idée. [...] fascinée par l'idée [...] l'idée fixe » (*OCII*, p. 193).

La présence de phrases courtes et de répétitions est fréquente dans ce roman, ce qui crée un effet rythmique réussi. Par exemple, on a la répétition du pronom « on », toujours au chapitre 1 : « On m'observe. On m'épie. On me suit. On me serre de près. On marche derrière moi » (*OCII*, p. 192). Un peu plus loin, c'est le mot « amour » qui est répété, de même que le pronom « je ». Cela produit un segment très cadencé, renforcé par les verbes monosyllabiques : « Amour, amour, je te mords, je te bats, je te tue » (*OCII*, p. 194). Ailleurs, on a une suite de participes passés et d'énumérations, qui accentuent le côté routinier et étourdissant de la vie domestique :

Gavés, lavés, repassés, amidonnés, froufroutés, vernis et bien élevés. Chapelets, dominos, cordes à sauter, scarlatine, première communion, coqueluche, otites, rosbif, puddings, blé d'Inde, blancs-mangers, manteau de lapin, mitaines fourrées. Crosse et toboggan. Ursulines et petit séminaire. Nous n'irons plus au bois. Sonatines de Clementi. La belle enfance qui pousse et s'étire sur la pointe des pieds. Huit petits dragons, mâles et femelles, prêts à témoigner pour elle, Elisabeth d'Aulnières. Sept sacrements plus un. Sept péchés capitaux, plus un. Sept petites terreurs, plus une. Soudain réveillées. Poussant leur cri de guerre. Sept petites sagesse, plus une, en col marin, baissant les yeux, chantant d'une voix suave : « Au ciel, au ciel, j'irai la voir un jour. » (*OCII*, p. 202)

Un autre effet de rythme se manifeste dans la préoccupation pour les nombres qui se concrétise de diverses manières, soit dans des constructions d'un ou de plusieurs mots,

coordonnés ou juxtaposés par groupes de deux ou trois, soit dans l'emploi concret du nombre sur lequel l'auteure construit ses cascades : *deux policiers, deux mariages, vieille pouliche de deux ans, deux rivières, deux bals, deux mois de réclusion, deux ans de prison*. Une autre manière d'en rendre compte se fait sentir dans les répétitions des substantifs ou des verbes comme *avance, avance / amour, amour / dormir, toujours dormir / Burlington, Burlington / le sucre, le sucre / Amélie Caron, Amélie Caron*. L'auteure se sert aussi de cette technique, mais en change un peu le rythme en utilisant un seul élément de répétition comme *maisons de bois, maisons de briques / Désistement, il y a désistement / mauvaise compagnie, mauvaise rencontre*. Les répétitions de divers types de nombres abondent soit explicitement soit en réitérant la même technique que pour le chiffre deux comme *Vite, il faut faire vite (...) Vite ! Vite ! / Du sucre, du sucre, il faut du sucre*. D'autres fois, il y a une combinaison de ces répétitions où on constate l'existence de trois phrases averbales, mais construites sur le même modèle et qui se répètent à plusieurs reprises : *Règles ou pas. Enceinte ou pas. Nourrice ou pas / L'amour meurtrier. L'amour infâme. L'amour funeste. Amour. Amour*.

Les chapitres courts font penser aux scènes d'une pièce de théâtre. Il y a par exemple une tonalité dramatique, comme au théâtre, lorsque, dans son monologue intérieur, Elisabeth s'écrie : « Moi, moi, Elisabeth d'Aulnières, veuve d'Antoine Tassy, épouse en secondes noces de Jérôme Rolland. Et j'avais envie de rire à la face du monde entier » (*OCH*, p. 192). À la fin de chaque chapitre, on ne sait pas ce que le suivant apportera, mais on comprend qu'une autre scène nous révélera une nouvelle facette de Madame Rolland, une autre encore nous fera découvrir une Elisabeth d'Aulnières jeune et préoccupée par la vie sociale et par les amours des hommes de la société qu'elle fréquentait. Dans une scène, on est dans une autre pièce d'une des maisons qu'elle a habitées ou par laquelle elle est passée, jeune et amoureuse, jeune et triste, épouse et

maîtresse, grande ou petite, mère, enceinte ou non, malade ou non. Dans telle autre, on est témoin d'une course alerte dans un traîneau américain par les petites localités en route vers le domaine de Kamouraska, ou bien dans une chambre où Elisabeth est dans un état de rêve profond ou de délire épuisant. Ce découpage renforce l'effet d'étranglement, de noyade, de manque d'air que l'auteure cherche à communiquer à propos de son héroïne, qui a de courts moments de lucidité avant de retomber dans un passé exténuant.

Les allusions aux animaux sont présentes de diverses manières dans ce roman ; celles-ci servent de point de comparaison avec le monde des humains. Elisabeth compare l'honneur retrouvé par son deuxième mariage avec M. Rolland à la « carotte du petit âne » et plus bas elle dit : « C'est cela une honnête femme : une dinde qui marche, fascinée par l'idée qu'elle se fait de son honneur. » (*OCII*, p. 193)

L'écriture se caractérise également par des allers-retours fréquents entre une narration à la troisième personne (« Madame Rolland, contre son habitude, ne quitta pas sa maison de la rue du Parloir ») et des passages à la première personne où le lecteur a accès à la voix intérieure d'Elisabeth, et ce, sans aucun signe typographique comme des guillemets ou tirets pour marquer la transition (« Je ne devrais pas sortir seule »). Cela crée un effet de tension perpétuelle renforcé par le recours à des phrases sans verbe (« Seule dans le désert du mois de juillet ») et à l'emploi de verbes à l'infinitif (« Ne pas rester ici », *OCII*, p. 191). Dans ce cas, on sent que le début de la phrase précédente (« Il aurait fallu... ») est sous-entendu dans la phrase qui suit. L'utilisation de la ponctuation forte (celle du point au lieu d'une virgule) donne une grande force à ces petites phrases à l'infinitif, comme dans un autre exemple qu'on trouve à la page suivante (*OCII*, p. 192) :

J'aurais fort bien pu la semer, cette créature. Prendre un fiacre. Ou changer de trottoir. Entrer dans une boutique. Faire prévenir mon cocher, lui dire d'atteler et de venir me

chercher. J'ai continué de marcher sans me retourner. Sûre de traîner après moi, à dix pas, cette suivante entêtée. Marcher, marcher sans fin.

L'effet obtenu est celui d'une sensation d'accélération, d'augmentation de la tension. Cette voix elliptique d'Elisabeth est souvent celle de ses injonctions intérieures : « Feindre de ne rien comprendre des manigances du petit homme, appuyé sur cinq oreillers de plumes » (*OCII*, p. 199). Il en va de même dans cet autre passage : « Faire compter les gouttes par son mari, partager sa défiance. Accepter d'être contrôlée par lui, subir cet affront. Consentir à cette surveillance infâme, après toute une vie d'épouse modèle. Tout, plutôt que d'être à nouveau complice de la mort » (*OCII*, p. 204).

Une autre technique d'écriture consiste à élider les pronoms sujets : « Mme Rolland bondit, trouve le sucrier, caché derrière la corbeille à pain. Jette des morceaux dans sa jupe qu'elle relève d'une main. Reprend la lampe allumée. Grimpe l'escalier, hors d'haleine. Se retrouve devant son mari » (*OCII*, p. 203). Dans le cas de tous ces verbes, on aurait normalement en français le pronom « Elle » devant (à moins, évidemment, d'avoir employé la virgule plutôt que le point).

Les phrases exclamatives abondent dans le cadre de la remémoration obsessionnelle d'Elisabeth.

Signalons pour terminer la présence dans l'écriture d'Anne Hébert de quelques métaphores et comparaisons. Il y a par exemple un emploi figuré, métaphorique, du mot « flaque » : on vient de parler de la pluie qu'on entend tomber, et ensuite on peut lire : « Une flaque de silence s'affale brusquement » (*OCII*, p. 197). Toujours à propos du silence, on retrouve une autre image quelques pages plus loin : « Le silence. Puis une sorte de cicatrice fraîche sur le silence. La petite question insidieuse de Jérôme Rolland se glisse au fond. Le silence refermé. Le silence recousu à grandes aiguillées » (*OCII*, p. 208). À la même page, une

comparaison convoque une image maritime : « La précise mémoire des fous ramène les faits comme des coquillages. »

Nous nous attacherons maintenant à examiner comment sont rendues ces caractéristiques stylistiques de *Kamouraska* dans les deux traductions roumaines, la première faite à partir de l'anglais, la seconde à partir de la version originale française.

Chapitre 4

Comparaison des traductions

Une traductrice néerlandaise d'Anne Hébert, Pauline Sarkar, écrit très justement :

Les spécialistes littéraires estiment qu'on risque de trouver dans toute œuvre traduite un changement subtil, mais inexorable par rapport à l'original. Dans le cas d'Anne Hébert, ils craignent souvent pour son étrangeté, pour sa poésie et pour son caractère subversif – que certains d'entre eux qualifient de féministe. (Sarkar, 2001, p. 5)

C'est assurément d'autant plus facile quand l'œuvre hébertienne n'est pas traduite à partir de l'original. Or, pour examiner la première traduction roumaine de *Kamouraska*, nous devons obligatoirement nous intéresser à la traduction de *Kamouraska* en anglais, étant donné que c'est cette version qui a servi de texte de base. La version anglaise de *Kamouraska* paraît en 1973, publiée conjointement par la maison d'édition américaine Crown Publishers à New York et par l'éditeur canadien Musson Book Company, de Toronto. Norman R. Shapiro, professeur de langue et de littératures romanes à l'Université Wesleyan, aux États-Unis, signe la traduction. On lui doit aussi des traductions de Jean de La Fontaine, de Charles Baudelaire et de Paul Verlaine, entre autres. La même année sort le film réalisé par Claude Jutra. Sous des titres accrocheurs, on en parle largement dans de nombreux journaux anglophones tels le *Montreal Star*, le *Toronto Star*, le *Globe and Mail*, l'*Ottawa Citizen*, le *Winnipeg Free Press* et des périodiques comme le *Saturday Night* et *Books in Canada*. La critique anglophone rattache ce roman à la littérature « gothique » : il est qualifié de « Quebec Gothic morality tale », de « Gothic romance » ou de « psychological Gothic » (Sirois, 2001, p. 35-36).

La qualité de la traduction anglaise fait l'unanimité chez les chroniqueurs. On estime que cette version est fidèle à l'original « pour l'esprit, le ton et le style ». Un chroniqueur regrettera « que ce soit un Américain et non un Canadien qui l'ait faite » (Sirois, 2001, p. 36).

On trouve un commentaire un peu plus critique sur cette traduction dans l'*Encyclopedia of Literary Translation into English* :

Kamouraska, the first of Hébert's novels to achieve fame, depicts a woman on the edge of a nervous breakdown, haunted by her murderous, adulterous past, struggling to retain control of herself and of events. The translation (Shapiro, 1973) makes a real effort to capture the breathless, broken style of Hébert with short verbless sentences, exclamations and questions. In doing so it frequently changes the emphasis of the French and occasionally omits words or even clauses and sentences. The English is lively and colloquial, perhaps more colloquial than French. It does not entirely succeed in reproducing the tone of the French, which reflects the social position of the principal characters. (Noble, 2000, p. 627)

Ce qui est à retenir ici, c'est l'écart stylistique qui est souligné entre l'original et la traduction. En effet, nous verrons ensuite si cet écart s'est répercuté sur la première traduction roumaine de *Kamouraska*. Si cette version anglaise, qui a servi de relais pour la première traduction en roumain, avait été plus littérale, on peut se demander si cela aurait en quelque sorte aidé la traductrice Lucia Gogan à mieux rendre le style d'Anne Hébert. Le reproche de littéralité a été adressé à une autre traductrice, Sheila Fischman, notamment dans un article intitulé « The English Anne Hébert ». Leslie Harlin y examine la traduction qu'a proposée Fischman d'*Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* et constate que « the translation would be better served by a little distance from the original French » (Harlin, 1998, p. 146).

La quatrième de couverture de la première traduction en roumain, datant de 1986, annonce « Un roman d'amour et de mort, un roman poétique où souvenirs et confessions s'entrecroisent. Une histoire d'amour tragique, un mystère à demi révélé et perdu dans les ténèbres du siècle passé dans un territoire couvert de neige quasi éternelle »¹ Vingt-deux ans plus tard, en 2008, voit le jour une nouvelle traduction, cette fois à partir du texte original.

En comparant les deux traductions du point de vue de la mise en page, nous constatons que pour la première version en roumain (VR1), il n'y a qu'un espacement double entre la

¹ Nous traduisons. Cette page est reproduite à l'Annexe 5.

dernière ligne d'un chapitre et la première ligne du chapitre suivant, ce qui peut simplement témoigner d'un souci d'économie de papier ou encore du respect de la taille des volumes proposés par la collection. Ce choix ne concorde pas avec la traduction anglaise (VA), où effectivement les chapitres commencent chacun sur une nouvelle page. Pour la deuxième traduction en roumain (VR2), le découpage des chapitres est conforme à l'original français.

Dans la VR1, on constate qu'il y a eu un soin précis quant à l'emploi de l'italique pour certains mots, tels *madame* et *monsieur*, utilisés souvent avec majuscule, pour désigner les deux époux Rolland. En anglais, il n'y a pas d'italique pour marquer ou pour indiquer une certaine appartenance à une société francophone. On peut supposer que la traductrice roumaine a voulu le signaler ou peut-être subtilement introduire un indice pointant vers une certaine classe sociale plus aisée. Pour ce qui est du choix de traduction pour la VR2, la traductrice a traduit littéralement et n'a apporté aucune police de caractère spéciale. En choisissant de ne pas altérer les mots *madame* ou *monsieur* et de les rendre dans la langue cible par leur équivalent le plus habituel, la lecture est plus fluide.

Examinons maintenant un passage qui montre clairement les limites et les pièges de la traduction-relais :

KAMOURASKA (<i>OCII</i> , p. 199)	KAMOURASKA 1974 VA (p. 10)	KAMOURASKA 1986 VR1 (p. 41)	KAMOURASKA 2008 VR2 (2008, p. 19)
— Tu vois là, les <i>Poésies liturgiques</i> ? [...] « Jour de colère, en ce jour-là. » [...] « Le fond des cœurs apparaîtra – Rien d'invengé ne restera. »	“That one, <i>Poems from the Liturgy</i> .” (...) “Day of Wrath, that day ...” “Whatsoever is hidden shall be manifest, and naught shall remain unavenged.”	Accea, POEMS OF THE LITURGY. (...) “Day of Wrath, that day...” „Orice este ascuns va ieși cîndva la iveală și nimic nu va rămîne nerăzbunat”.	Vezi acolo, <i>Poeziile liturgice</i> ? (...) „Ziua mâniei, în acea zi...” „Tot ce-i în inimi la iveală va ieși / Nimic nerăzbunat nu va mai fi.”

Inutile de dire que la présence, en anglais, du titre et du premier vers de l'hymne citée dans la VR1 trahit le fait que l'anglais a servi de langue-relais, puisque les mots anglais qu'on trouve dans *Kamouraska* sont employés ailleurs, en lien avec le procès par exemple (ce qui

signale très nettement que les autorités judiciaires de l'époque étaient britanniques). Les extraits cités par Anne Hébert sont tirés du *Dies Irae*, hymne liturgique latin du Moyen Âge. Le traducteur Shapiro s'est servi de traductions connues de cet hymne en anglais.

Dans la VR2, on constate le souci de conserver la rime qu'on avait observée en français pour les deux vers « Le fond des cœurs apparaîtra – Rien d'invengé ne restera » (Tot ce-i în inimi la iveală va ieși / Nimic nerăzbunat nu va mai fi). L'existence de ce poème liturgique en roumain est assez difficile à établir puisque d'une part c'est une hymne catholique alors que la majorité de la population est orthodoxe, et que, pour la période communiste, les rites religieux étaient vraiment mal vus. Il est cependant vraisemblable que les traductrices aient eu accès à une version roumaine de l'hymne en question, surtout dans le cas de la VR2, alors que la traductrice vivait dans un contexte historique sans contraintes religieuses punitives.

Examinons un autre extrait, le début du roman :

KAMOURASKA (<i>OCII</i> , p. 191)	KAMOURASKA 1974 VA (p. 1)	KAMOURASKA 1986 VR1 (p. 29)	KAMOURASKA 2008 VR2 (p. 9)
L'été passa en entier. Madame Rolland, contre son habitude, ne quitta pas sa maison de la rue du Parloir. Il fit très beau et très chaud. Mais ni Mme Rolland, ni les enfants n'allèrent à la campagne, cet été-là. Son mari allait mourir et elle éprouvait une grande paix. [...] Tout semblait vouloir se passer comme si le sens même de son attente réelle allait lui être bientôt révélé. Au-delà de la mort de l'homme qui était son mari depuis bientôt dix-huit ans. Mais déjà l'angoisse exerçait ses défenses protectrices. Elle s'y raccrocha comme à une rampe de	The summer went by from beginning to end. Unlike other years, Madame Rolland didn't leave her home on Rue du Parloir. It was very fair, very warm. But neither Madame Rolland nor the children went to the country that summer. Her husband was going to die, and she felt a great calm. [...] Everything seemed bent on taking place as if it would soon be clear, past all the waiting, just what her real expectation meant. Somewhere beyond the death of that man who had been her husband for almost eighteen years. But even now grief was working	Trecuse vara. Spre deosebire de alți ani, <i>Madame</i> Rolland nu-și părăsise în timpul verii locuința sa din Rue du Parloir. Vremea fusese foarte frumoasă și foarte caldă, dar nici <i>Madame</i> Rolland și nici copiii nu se duseseră anul acesta la țară. Soțul ei era pe moarte, dar ea adoptase o atitudine foarte calmă. [...] Totul părea să se îndrepte spre limpezirea de dincolo de așteptare, adică exact spre ceea ce aștepta ea. Ceva aflat dincolo de moartea celui om care era soțul ei de aproape optsprezece ani. Dar în momentul de față, durerea suflătească	Vara trecuse de-a binelea. Împotriva obiceiului său, doamna Rolland nu-și părăsise casa din strada Parloir. Vremea fusese foarte frumoasă și foarte caldă. Dar nici doamna Rolland, nici copiii ei nu plecaseră la țară peste vară. Îi murea bărbatul, iar în sufletul ei se așternea o pace adâncă. [...] Totul părea că tinde să se petreacă de parcă avea să-i fie revelat chiar adevăratul sens al așteptării ei. Dincolo de moartea bărbatului care îi era soț de optsprezece ani ca mâine. Dar neliniștea își exercita de pe acum funcțiile ei protectoare,

KAMOURASKA (<i>OCII</i> , p. 191)	KAMOURASKA 1974 VA (p. 1)	KAMOURASKA 1986 VR1 (p. 29)	KAMOURASKA 2008 VR2 (p. 9)
secours. Tout plutôt que cette paix mauvaise. Il aurait fallu quitter Québec. Ne pas rester ici. Seule dans le désert du mois de juillet. Il n'y a plus personne que je connaisse en ville. Si je sors, on me regarde comme une bête curieuse. Comme ces deux voyous m'examinaient ce matin, en revenant du marché. Longtemps ils m'ont suivie des yeux. Je ne devrais pas sortir seule.	its protective defenses. She clutched at it, hanging onto it like a railing. Anything was better than that awful calm. I should have left Quebec. Gone away from here. All alone in this barren, empty July. There's no one I know left in town. I go out, and people stare at me like some strange beast. This morning, back from market. Those two young hoodlums, looking me up and down. Watching me every step of the way. I shouldn't go out alone.	își manifesta acțiunea sa protectoare. Se crampona de această durere, ținându-se de ea ca de o bară. Orice era mai bun decât starea aceea de un calm înspăimântător. „Ar fi trebuit să plec din Québec. Să plec de aici. Sînt complet singură în această lună iulie aridă și goală. N-a mai rămas în oraș nimeni din cei pe care-i cunosc. Ies din casă și oamenii se uită la mine ca la un animal ciudat. Azi dimineată mă întorceam de la piață. Deodată mi s-au ivit înaintea doi derbedei care m-au măsurat cu privirea din cap pînă în picioare. Îmi urmăreau fiecare pas. Nu trebuie să mai ies din casă singură.	de care se agăța ca de o balustradă salvatoare. Orice, numai pacea asta nesănătoasă nu. Ar fi trebuit să plec din Québec. Să nu rămân aici. Singură, în pustiul lunii iulie. În oraș nu mai e nici un cunoscut. Dacă ies, sunt privită ca o jivină ciudată. Cum făceau și derbedei ăia doi, care mă tot măsurau, azi-dimineată, când mă întorceam de la piață. M-au petrecut mult timp cu privirea. N-ar trebui să ies singură.

Nous observons ici que certains choix de traduction de la VR1 ont été dictés par ceux que le traducteur vers l'anglais avait faits. Ainsi, la traduction de « une grande paix » (deuxième paragraphe) par « o atitudine foarte calmă » (une attitude très calme) paraît influencée par la traduction anglaise « a great calm », alors que la VR2 revient au mot « paix » (« o pace adîncă », une paix profonde). Un peu plus bas, pour rendre la phrase « Tout plutôt que cette mauvaise paix », on retrouve dans la VR1 le mot « calme », et « paix » dans la VR2. On notera également que, de même que l'avait fait le traducteur vers l'anglais (« Anything was better than that awful calm »), la VR1 ajoute un verbe (« era ») à la construction averbale du texte de départ.

C'est au paragraphe suivant qu'apparaît la voix intérieure d'Elisabeth à la première personne. Dans la version originale française, le pronom « je » ne fait son apparition qu'à la quatrième phrase (« Il n'y a plus personne que je connaisse en ville »). Le va-et-vient entre la

première et la troisième personne qui se déploiera tout au long du roman fait osciller la perspective narrative, rappelant un effet cinématographique de zoom-in et de zoom-out. Ces transitions entre les discours intérieur et extérieur ne sont pas marquées typographiquement. La voix intérieure d'Elisabeth paraît suspendue, figée dans le temps, l'héroïne se promenant entre divers états d'âme et de souvenance.

On observe dans ce paragraphe les premiers verbes à l'infinitif, avec une utilisation très marquée de la ponctuation, produisant un effet saccadé : « Il aurait fallu quitter Québec. Ne pas rester ici. Seule dans le désert du mois de juillet. » Dans les deux traductions en roumain, il y a un emploi similaire des temps verbaux, et la première personne apparaît dès la première phrase, comme c'était le cas en anglais. La VR1 suit de plus près la version anglaise : « Ar fi trebuit să plec din Québec. Să plec de aici. Sînt complet singură în această lună iulie aridă și goală » (J'aurais dû quitter Québec. Partir d'ici. Je suis complètement seule dans ce mois de juillet aride et désert.). Notons cependant que la première traductrice roumaine a ajouté le verbe être à la troisième phrase, ce qui montre que dès ce stade, une caractéristique formelle de base de la voix intérieure d'Elisabeth – la phrase averbale – n'a pas été sentie et transmise.

La traduction anglaise de « Ne pas rester ici » comportait une modulation : « Gone away from here ». Tel est le résultat de l'action, de la négation de l'action exprimée en français. Ce changement de perspective se répercute dans la VR1. Dans la VR2, nous avons « Ar fi trebuit să plec din Québec. Să nu rămân aici. Singură, în pustiul lunii iulie » (J'aurais dû quitter Québec. Ne pas rester ici. Seule, dans le désert du mois de juillet), ce qui est une traduction qui respecte la VOF. Il n'y a qu'une intervention, la virgule après « Seule » comme pour combler l'absence de prédicat. On observe également, pour cet extrait, que le foisonnement que l'on constate en anglais (c'est-à-dire le plus grand nombre de mots pour rendre le texte de départ) se répercute

dans la VR1, très foisonnante, alors que la VR2 est à peu près équivalente au texte original de ce point de vue.

Le passage suivant donne un exemple d'une autre caractéristique stylistique de *Kamouraska*, la répétition de mots, ici du pronom personnel « on » dans des phrases très courtes, où cette reprise crée un effet rythmique observé fréquemment dans le monologue intérieur d'Elisabeth :

KAMOURASKA 1970 (<i>OCII</i> , p. 192)	KAMOURASKA 1974 VA (p. 1)	KAMOURASKA 1986 VR1 (p. 30)	KAMOURASKA 2008 VR2 (p. 10)
On m'observe. On m'épie. On me suit. On me serre de près. On marche derrière moi.	People are watching. Spying. Following me. They keep coming closer and closer all the time. They're right behind me.	Oamenii se uită atent la mine. Mă spionează. Mă urmăresc. Se apropie din ce în ce mai mult de mine. Merg în urma mea.	Sunt observată. Sunt pândită. Sunt urmărită. Sunt încolțită. Se țin după mine.

Pour la VA, nous remarquons que le traducteur recourt d'abord à « people » avant d'utiliser le pronom personnel « they ». Un certain effet rythmique est obtenu par la reprise de ce pronom et l'emploi des verbes au gérondif (finale en *-ing*). Dans la VR1, Lucia Gogan traduit littéralement, en commençant par « les gens », puis rend le verbe « observer » par une périphrase (me regardent avec attention). L'effet itératif et rythmique est perdu. Dans la VR2, la voix passive est retenue. « Sunt observată. Sunt pândită. Sunt urmărită. Sunt încolțită ». La répétition de « on » en français se répercute dans celle du verbe être (« sunt »), sans pronom personnel, ce qui est un usage courant en roumain, mais ici, à cause des phrases très courtes et de la ponctuation saccadée qui reproduit l'effet rythmique de la VOF, cela donne une plus grande force à l'action désignée par les verbes. Il y a aussi une tension ascendante qui se crée lors de la lecture, tension transmise par le sens des mots, mais aussi par le jeu de syllabes, trois en français, et quatre et cinq en roumain.

Pour un autre extrait, présenté ci-dessous, on se penchera sur un exemple d'image d'animal employée par l'auteure, celle de la dinde :

KAMOURASKA 1970 (<i>OCH</i> , p. 193)	KAMOURASKA 1974 VA (p. 3)	KAMOURASKA 1986 VR1 (p. 32)	KAMOURASKA 2008 VR2 (p. 11)
Et moi qui emboîte le pas derrière, comme une dinde. C'est cela une honnête femme : une dinde qui marche, fascinée par l'idée qu'elle se fait de son honneur.	And me, right behind, like a silly little goose. Yes, that's all a virtuous woman is. A gaping fool that struts along, staring at the image of her honor...	Și eu, în urma tuturor, ca o găscă prostuță. Da, asta-i tot ce este o femeie virtuoasă. O neroadă cu gura căscată, care calcă rar și apăsă, cu ochii ațintiți asupra imaginii onoarei ei...	Și eu, călcându-i pe urme, ca o găscă. Asta înseamnă să fii femeie cinstită: o găscă ce merge, fascinată de ideea pe care și-o face despre propria-i onoare.

Il est clair, encore une fois, que la VR1 ne pouvait s'appuyer que sur l'interprétation du texte de départ faite par le traducteur vers l'anglais, qui avait rendu « dinde » par « fool ». La question n'est pas de savoir si ce choix est acceptable ou non en anglais. C'est en fait une interprétation possible du mot « dinde » dans ce contexte d'emploi. Ce que nous voulons souligner ici, c'est ce choix de traduction ne permettait toutefois pas à la traductrice Lucia Gogan de « deviner » quel avait pu être le terme d'origine (si tant est qu'elle ait voulu le faire). Elle a ainsi rendu « fool » par « neroadă » (idiote). L'image originale est donc irrémédiablement perdue. Dans la VR2, cependant, on a pu rendre « dinde » par « găscă » (oie). L'effet sémantique est équivalent.

L'extrait suivant nous amène dans le vif de l'histoire que propose le roman *Kamouraska*, c'est-à-dire celui où Elisabeth suit en imagination le parcours de son amant après l'assassinat de son mari Antoine Tassy.

KAMOURASKA 1970 (OCII, p. 357)	KAMOURASKA 1974 VA (p. 195)	KAMOURASKA 1986 VR1 (p. 261)	KAMOURASKA 2008 VR2 (p. 212)
Lauzon, Beaumont, Saint-Michel, Berthier... Le temps! Le temps! S'accumule sur moi. Me fait une armure de glace. Le silence s'étend en plaques neigeuses. [...] Pourquoi appréhender une tempête avec rafales et poudrierie qui efface les pistes? Mon amour se débat-il dans un tourbillon de neige, perfide comme l'eau des torrents? Mon amour respire le gel comme l'air? Mon amour crache la neige en fumée de glace? Ses poumons brûlent? Tout son sang se fige? Au-delà d'une certaine horreur, cet homme devient un autre. M'échappe à jamais.	Lauzon, Beaumont, Saint-Michel, Berthier... Time! Time! Piling over me in heaps. Covering me with an icy armor. Silence, spreading itself in snowy sheets... [...] Why worry about the storm with its great gusts blowing over the roads and hiding the trails? Is my love battling gales of swirling snow, treacherous as the waters of torrential streams? Is my love breathing frost instead of air? Is my love spitting snow in puffs of icy smoke? Are his lungs on fire? Does his blood begin to freeze? Once out beyond a certain point of horror, he changes into someone else. Escapes from me forever...	Urmează satele Lauzon, Beaumont, Saint-Michel, Berthier... Timpul trece! Timpul trece! Se îngrămădește asupra mea și mă copleșește. Mă acoperă cu o carapace de gheață. Tăcerea se întinde în foi albe ca zăpada... [...] De ce atîta îngijorare din cauza furtunii cu puternicele ei rafale care se abat asupra drumurilor și ascund cărările? Oare iubitul meu se luptă cu vârtejurile de zăpadă înșelătoare ca apele râurilor învolburate? Oare iubitul meu respiră ger în loc de aer? Oare iubitul meu scuipe zăpadă în nori de fum de gheață? Îi sînt plămîinii aprinși? Sîngele începe să-i înghețe? Odată plecat dincolo de un anumit punct al groazei, se transformă în altcineva. Fuge de mine pentru totdeauna...	Lauzon, Beaumont, Saint-Michel, Berthier... Timpul! Timpul! Se adună asupra-mi. Îmi făurește o armură de gheață. Tăcerea se întinde în troiene lungi. [...] De ce să mă tem de rafalele unui viscol care spulberă zăpada și astupă drumurile? Iubitul meu se zbate într-un vârtej de zăpadă, perfid ca o bulboană? Iubitul meu respiră un aer înghețat? Iubitului meu îi ies pe nări aburi ce se transformă în promoroacă? I se aprind plămîinii? Îi îngheață sângele în vine? Dincolo de un anumit prag al grozăviei, omul ăsta devine altul. Îmi scapă pe vecie.

Le fragment original en français nous procure une expérience de lecture où le rythme d'écriture est alerte, traduit par le découpage de phrases, par la ponctuation, par les mots relativement courts, perçants et bien pesés afin de créer non seulement l'image de cette fuite infernale, mais aussi l'état d'âme d'Elisabeth tout au long du trajet. Nous avons d'un côté le silence des vastes étendues de neige et de l'autre le combat mené dans le for intérieur d'Elisabeth. Le lecteur est comme transporté lui-même à haute vitesse, il sent aussi l'effroi et le tourment ou encore mieux le torrent du cœur d'Elisabeth, qui contraste avec le « silence qui s'étend en plaques neigeuses » (autre image associée ici au silence par l'auteure). La tempête avec ses rafales et la poudrierie s'amoncellent sur Elisabeth et effacent son être dans cette vaste

étendue en apparence paisible. Le chemin est désormais introuvable, tout comme le sort d'Elisabeth qui s'embrouille. Ici on peut lire l'opposition entre le monde externe, son ennemi et son juge, et le monde interne, mais plus encore le combat qui restera à jamais inachevé dans son âme.

Dans la VR1, on remarque le fait que le texte est très collé à l'anglais et respecte tant la ponctuation que le choix de tournures présentes dans la traduction anglaise. Toutefois, on remarque l'ajout du verbe « suivent » et du mot « villages » [urmează satele] au début de cet extrait qui ouvre le chapitre 54, alors que, ni en anglais ni en français, ils ne s'y trouvaient. Il en va de même pour les deux phrases suivantes qui, en français comme en anglais, n'utilisent que le mot « temps » et « time » : en roumain, nous observons cet ajout qui, de manière très subtile, change le rythme et l'allure du texte tout en ralentissant l'impact : « Timpul trece! Timpul trece! » (Le temps passe ! Le temps passe !). Les phrases s'allongent d'un mot, ce qui change quelque peu l'idée de la course infernale que menait Elisabeth. Les phrases qui suivent respectent, quant à elles, la version anglaise et l'original français. Par contre, le segment « les frontières humaines » devient « le monde des hommes » (« lumea oamenilor »), usage qui n'est pas nécessairement mauvais en soi, mais plutôt pléonastique, parce qu'en roumain, un des sens les plus usuels du mot *monde* sous-entend les humains.

Shirley Fortier a montré, dans un article intitulé « (Non)inscription du féminin dans la traduction anglaise de Kamouraska », « que les choix de traduction et l'interprétation personnelle du traducteur contribuent à atténuer la dimension féminine/féministe et libératrice du roman » (Fortier 2001 : 65). Fortier recense plusieurs exemples révélateurs montrant que dans la traduction anglaise, la voix d'Elisabeth est sensiblement modifiée en raison des choix subtils opérés par le traducteur. Reprenons ici deux exemples de cela pour ensuite présenter les choix

retenus dans les traductions en roumain. Comme on peut le supposer, le fait que la traductrice Lucia Gogan ait eu la version anglaise de Shapiro comme texte de départ a entraîné le report de ces atténuations, avec comme conséquence la modification de la figure de l'héroïne hébertienne.

L'extrait « Amour, amour, je te mords, je te bats, je te tue » (*OCII*, p. 194) donne en traduction anglaise: « My love, my love. Let me bite you, beat you, kill you... » (Hébert, 1974, p. 3). Fortier constate que « [l']anglais est moins affirmatif et ne rend pas la prise de contrôle physique par la femme ». La tournure « Let me » a pour effet de tempérer l'affirmation (Fortier 2001, p. 66). Dans la VR1, la traduction se modèle sur la version anglaise, sauf pour le mot « iubitul » qui signifie « amoureux » et non « amour » : « Iubitul meu, iubitul meu. Lasă-mă să te mușc, să te bat, să te omor... » (Mon amoureux, mon amoureux. Laisse-moi te mordre, te battre, te tuer) (Hébert, 1986, p. 33). Pour ce qui est de la VR2, nous avons : « Iubitule, te mușc, te bat, te ucid » (Hébert, 2008, p. 12). La répétition du mot « amour » est absente. Toutefois, prononcer ce mot une seule fois, de manière langoureuse et rappelant d'ailleurs l'idée d'une imploration, n'enlève pas vraiment de force à cette scène. Et on a ensuite la répétition du pronom « te » et le recours à des verbes courts.

Un autre exemple très révélateur se dégage de l'extrait : « Me prendra de force, ne me lâchera que morte, dans une flaque de sang, comme une accouchée crevée. » (*OCII*, p. 329) En français, l'idée du viol est très présente. La phrase est découpée en quatre parties, séparées par des virgules, comme de brefs moments de repos dans un mouvement saccadé. L'élision du sujet aide à la montée de la tension et, par les mots utilisés, crée aussi un rythme croissant et presque palpable d'un acte d'une violence féroce. En anglais, toute cette scène est relatée comme suit : « Then he'll grab me, and hold me. Won't let me go until I'm lying there dead, in a pool of blood. Like a woman dying in childbirth, gasping her last. » (Hébert, 1974, p. 164) La phrase est

découpée de manière tout à fait différente, ce qui n'aide pas nécessairement à la montée de la tension que renferme le texte français. L'idée du viol a disparu. Mme Fortier signale aussi : « De même, “crevée”, qui faisait également référence à la réalité physique de l'accouchement (les eaux, le placenta), perd de son sens. On voit qu'ici Shapiro n'a pas saisi toute la portée de certains des principaux thèmes des textes d'inspiration féministe : l'accouchement, le viol, le sang » (Fortier, 2001, p. 67). En confrontant cet extrait avec sa traduction en roumain, nous constatons qu'il suit la ligne tracée par la traduction anglaise. Le découpage des phrases est identique et la traduction, littérale. L'idée d'un potentiel viol est tout aussi diminuée qu'en anglais. La seule différence avec le texte original en français réside dans l'élision du sujet en roumain, ce qui n'est toutefois pas ressenti comme une marque stylistique, car cela est ordinaire en roumain. Pour la deuxième traduction en roumain, le motif du viol se dégage dès le début. La traduction respecte tant le découpage que l'idée véhiculée : la possession par la force, l'étreinte suffocante. En roumain, le mot « lăuză » est à la fois un terme médical et un terme péjoratif décrivant effectivement l'idée d'une femme épuisée - *crevée* - par le travail qu'a supposé un accouchement. Afin de renforcer l'idée d'une femme violée et maltraitée, la traductrice se sert d'une construction pléonastique, étant donné que le mot « lăuză », péjorativement, présuppose l'idée de femme au bout de ses forces, « sfârșită » signifiant « finie ». Dans la phrase : « N-o să mă mai lase din mâini decât moartă », il y a l'ajout de « din mâini » pour l'expression roumaine « lâcher des mains ». Cet ajout est en réalité partie intégrante de l'expression utilisée par la traductrice et qui dans le mental collectif roumain, fait référence précisément à la violence physique envers les plus démunis. Nous pouvons donc constater que, dans la deuxième traduction, la traductrice insiste sur certains aspects de manière très intéressante et le plus

souvent par des emplois pléonastiques qui sont très intelligemment manipulés pour créer l'effet rendu en langue originale. On est donc très loin de l'atténuation pratiquée dans la VR1.

Personnellement, lors de la lecture de ces deux traductions, j'ai pu constater que si une partie des caractéristiques stylistiques de l'original disparaît, en particulier dans la VR1, la force de cette histoire d'amour passionnel, de cette grande fureur qui se dégage de tout le texte est néanmoins transmise par les traductrices, qui se sont servies pour ce faire de tout ce que le roumain mettait à leur disposition. L'essentiel y est, grâce à des tournures qui respectent le rythme ascendant de la tension dans ce roman ou qui soulignent l'aliénation intérieure de l'héroïne. Certaines références culturelles ont cependant été gommées ici et là, comme le renvoi à la ronde enfantine « Nous n'irons plus au bois » (*OCII*, p. 202), qui ne fait pas partie du fonds culturel roumain.

Chacune des versions de *Kamouraska* en roumain parle de son contexte de publication. Il est indéniable que la première traduction se ressent du fait que l'anglais a servi de langue intermédiaire. Cependant, cette version, qui se lit bien, a eu le grand mérite de permettre aux lecteurs roumains de découvrir ce roman d'Anne Hébert. On sait que, dans le cas de Voichița Sasu, c'est cette traduction qui lui a donné le goût de traduire d'autres œuvres d'Anne Hébert, à partir de la version originale française cette fois. La traduction anglaise de Shapiro, malgré ses failles, avait elle aussi permis à *Kamouraska* de rejoindre un vaste public anglophone, ce qui est loin d'être négligeable quand on connaît la place centrale de l'anglais et du milieu du livre anglo-américain dans la « république mondiale des lettres » (Casanova, 1999).

Chapitre 5

**Traduction française inédite, par Alina Ruta, de la préface
à la première traduction roumaine de *Kamouraska* (1986)**

***Kamouraska* – à la recherche du mot perdu**

1840 - L'Acte d'Union qui, après la dissolution de l'indépendance législative réciproque des deux provinces du Canada, le Bas (français) et le Haut-Canada (anglais), renforce la suprématie politique et administrative anglaise, environ deux siècles après le Traité de Paris¹. Par cet Acte, la langue française cesse d'être considérée comme langue officielle. Par cette législation désormais en vigueur, la francophonie se prépare pour un long statut minoritaire...

À tout le moins, de sa propre perspective. Toutefois, pour le spectateur européen, donc de l'extérieur, cette situation semble plutôt différente sauf pour ce qui a trait au plan culturel. Pourtant, ce n'est que vers la deuxième moitié du siècle dernier² que la littérature canadienne d'expression française commence à se frayer un chemin et à gagner sa place. La vie culturelle du Québec s'ouvre désormais sur le monde, ce qui se traduira par un long processus de sédimentation des particularités qui lui sont propres et qui ne suivent plus de près la norme de l'Europe – voire celle de la France considérée pendant trop longtemps comme la patrie perdue. Il est peut-être toujours aussi vrai que le modèle « continental » de lecture et d'interprétation culturelle s'est modifié au fur et à mesure que ce nouveau continent naissait à l'horizon et se dégageait des neiges légendaires, du silence des terres sauvages, de l'amertume des chants datant du XVIII^e siècle qui évoquaient « la vieille France ».

Le lecteur européen perçoit avec plusieurs préjugés la situation précaire d'une jeune littérature comme la littérature canadienne d'expression française. Précaire – puisque le lecteur européen peut difficilement se débarrasser de toute une mythologie des origines, d'autant plus

¹ NdT : Il s'agit d'une erreur factuelle puisque le Traité de Paris a été signé en 1763.

² C'est-à-dire au XIX^e siècle.

que celles-ci se trouvent dans une histoire plus proche de son esprit, toujours familière. Il semble que, en ce qui a trait au moins à la littérature la distance géographique ait le même effet que la distance historique : de ces contours effacés, ce ne sont que les grandes ombres séculaires se rapportant au mythe ou à la légende qui persistent clairement. Et éventuellement, ici et là, quelques détails pittoresques comme des taches de couleur sur une infinie étendue monochrome... de neige.

Pour ce qui a trait aux préjugés de lecture, ils portent, pour un lecteur continental, tant sur l'aspect familier de la littérature européenne, avec ses fictions – réductibles en fin de compte à un inventaire limité –, que sur son propre mode de lecture. Il s'avère très difficile pourtant de résister aux tentations des analogies, tellement à portée de main pour mieux ranger une matière étrangère sur les sages étagères de la mémoire, ou aux impulsions de la valoriser par comparaison : tel poète est un Baudelaire canadien, tel personnage est un Othello. Il est plus difficile encore de ne pas chercher, involontairement, ou le plus souvent, les mêmes clichés tout faits sur le mystérieux Canada, auxquels la publicité rapide nous a habitués, ou à la limite au moins un livre ou deux, ayant remporté beaucoup de prix et de succès¹ : les terres enneigées, les forêts sauvages où le pas humain n'a jamais pénétré, les lacs grands comme des mers, les traîneaux, les chiens dévoués, le courage, les amours silencieuses, la parole brève et quelque peu archaïque. D'une certaine manière, on demande au lecteur continental de faire un effort complémentaire à celui de la littérature canadienne pour se révéler à elle-même. C'est un effort encore plus grand qui s'est pérennisé et nous est parvenu sans qu'il se dévoile dans sa plénitude. Plus précisément, l'effort de *se construire* une ingénuité de lecture, de *s'articuler* une

¹ Le plus souvent, il est question d'une sorte d'encouragement adressé à la science et à l'effort fait pour se frayer un chemin hors de l'anonymat, plus que d'un constat lucide relevant d'une identité esthétique ; c'est bien ce qui est arrivé aux romans de Louis Hémon.

perspective nouvelle, fraîche, dépourvue de lieux communs, autrement dit de devenir aussi jeune que les livres qu'il est en train de lire. Cela est aussi difficile à envisager qu'à accomplir. Cette difficulté acquiert pourtant une valeur argumentative contre une tendance prédominante dans la littérature européenne moderne et presque exclusive dans la critique de nos jours : la tendance à laisser au lecteur le privilège entier de construire le sens de la fiction. Or, une littérature *crée* son lecteur et c'est précisément ce qui lui donne le certificat de maturité, appelons-le plutôt, de conscience de soi. Un lecteur ingénu, naïf comme le Huron de Voltaire, n'existe que dans les utopies théoriques de la critique. Il est donc inévitable que la lecture des romans canadiens se fasse à travers le filtrage – plus ou moins évident – des strates de sens auxquelles le lecteur du continent européen s'est déjà habitué depuis des siècles. Toujours est-il que l'identité, quelle qu'elle soit, ne se réalise que par opposition. Néanmoins, sa définition revient toujours en majeure partie tant aux œuvres qu'à la critique, locale ou étrangère, pour en arriver à une autre étape où le lecteur participe activement (pas en solo et sans aucun pouvoir absolu) au jeu compliqué de la création littéraire.

L'ingénuité absolue n'étant pratiquement pas possible, il est tout aussi vrai qu'il est pourtant souhaitable que le lecteur fasse un effort, appelons-le d'adaptation, à l'endroit d'une littérature qui ne lui est pas encore familière. Qu'il fasse donc l'effort de franchir le seuil de l'exotisme, trop souvent non dépassé – tel celui se rapportant de nos jours au roman sud-américain dont l'identité a été quand même depuis longtemps accueillie. Seuil dangereux, puisqu'il incite, s'il n'est pas franchi, à une lecture univoque, appauvrie et routinière ; soit une lecture documentaire, de premier niveau, menacée d'un côté par le cliché et par la crédulité de l'autre ; soit une lecture favorisant l'éloignement, l'évasion ténébreuse qui défait même la qualité du témoignage. Franchir ce seuil présuppose donc la reconnaissance des deux éléments que

comporte la littérature de fiction et qui lui confèrent son identité : elle est à la fois document et écriture dans un dosage variable. Pourtant, de ce point de vue, certains préjugés de lecture, pour le lecteur européen, peuvent déboucher sur une approche positive. Une longue expérience de lecture, voire d'écriture, sert de point d'appui au lecteur continental dans la découverte rapide et sans aucun parti pris d'une littérature originale même lorsqu'il est question de thèmes moins familiers, de techniques « étranges » ou de manières d'écriture peu usitées. C'est plutôt ce contraste qui permet l'identification.

*

1840 – L'Acte d'Union met fin, donc, du point de vue de la vie politique et administrative, aux tensions et aux bouleversements violents qui ont marqué les années 1837-1839 – la première révolte des Canadiens français envers les Britanniques. Une révolte retardée, étant donné le fait que le nombre des Anglais a augmenté pour devenir majoritaire sur le territoire canadien depuis 1763. Le but principal de l'Union est celui de renforcer la domination politique anglaise et plus précisément l'assimilation à tous les niveaux. Les événements ultérieurs prouveront pourtant que ce but initial n'a jamais été atteint : du point de vue de la culture francophone, à tout le moins. Tel que signalé un peu plus haut, ce n'est qu'à partir de ce moment que, avec une lenteur digne d'un continent qui n'a pu encore dérouler son histoire, la littérature d'expression française commence à se frayer un chemin. Par une sorte de volonté d'expression, transposée du politique au culturel et puisant sa matière dans la nostalgie des origines et le statut de communauté minoritaire, elle réussit à imposer sa propre voix, toujours plus ferme et plus personnelle parmi celles des cultures modernes.

Cependant, ce qui frappe dès le début du roman *Kamouraska* écrit par Anne Hébert et dont l'action principale se passe en 1839, c'est précisément une significative lenteur du temps

inscrite dans de vastes espaces, entre un événement et son effet, voire son résultat. Serait-ce une manière indirecte de représenter la respiration démesurée des vastes étendues qui, là-bas, font partie du quotidien ? Ou serait-ce plutôt le souffle d'une histoire détournée à l'instant même de son accélération continentale – au moment même de la fin de l'Ancien Régime en France et en Angleterre, à l'aube de l'époque moderne - assurant au Canada une longueur d'avance dès le début de son entrée dans la modernité ? Un signe de jeunesse ou, au contraire, de vieillesse ? De toute façon, le roman d'Anne Hébert se construit autour de la réduction de l'événement et, en même temps, comme réponse directe à celui-ci. Si nous voulions le raconter à nouveau tout en suivant nos modèles traditionnels, nous devrions commencer par dire qu'il est construit autour du personnage de George Nelson, jeune médecin, descendant d'une famille de loyalistes anglais. Les trois enfants ont été mis à la porte par leur père, après la déclaration de l'Indépendance américaine, envoyés au Canada, inscrits de force soit au séminaire soit au couvent ou aux études, obligés à se convertir à la religion catholique, à apprendre le français : dans le seul but de demeurer fidèles à la couronne britannique par l'esprit, mais surtout dans le but d'éviter toute contamination de cet « esprit nouveau ». Entre le fait historique et ses conséquences directes, l'intervalle est bien long et il peut éblouir un lecteur européen, habitué à un rythme plus compact et alerte. Environ 70 ans après la proclamation de l'indépendance des treize colonies, l'enfant rejeté par le légaliste et chez qui la souffrance causée par la rupture a pris la forme d'une volonté « religieusement » laïque, vient s'installer à Sorel, un petit bourg canadien. Malgré l'abnégation avec laquelle il exerce son métier, sa discrétion et ses manières élégantes, l'acharnement intérieur est toujours aussi vif et la volonté religieuse démontre une tension allant jusqu'au démonisme. Dans la petite province francophone, le docteur Nelson reste à jamais un étranger,

respecté, mais point aimé, et qui fait naître une peur incertaine et entretient le pressentiment d'un scandale qui ne tardera d'ailleurs pas à se produire.

Cette arrivée retardée – par rapport à l'événement l'ayant générée – de l'Anglais dans le monde des Canadiens français se heurte à l'atmosphère inamovible qui règne à Sorel depuis des générations. Une lenteur qui s'intègre à une autre, sans aucun fracas à travers la texture de la neige ou de la vapeur lumineuse qui tient lieu d'été là-bas. Au cœur de cette atmosphère inamovible, il y a un clan fermé, étouffant et exclusivement féminin, un clan « d'éternelles brodeuses de langes et de draps », constitué de tantes célibataires vivant par les mariages et les nombreuses maternités de leur nièce, de servantes omniprésentes, mystérieuses ou plutôt des sorcières, d'une mère peu présente, éternellement en larmes derrière les voiles de veuvage, et d'une belle-mère insensible aux manières grossières, sage et cynique. Farandole de fantômes qui n'avance point, restant figée dans la distribution des rôles sociaux qui paraît pérennisée – refermant le cercle autour de l'héroïne du roman, Elisabeth d'Aulnières-Tassy : une jeune femme irrésistible devenue une épouse très sobre, honorable et pourtant méprisée. Le clan la protège tout en lui imposant des règles rappelant celles d'un manège – l'étiquette, le corsage, les robes dispendieuses, les conventions religieuses, l'honneur familial, conjugal et maternel – qui s'amoncellent telle une barrière au travers de laquelle tout événement est filtré, dilué, déchiré, toute tension déliée, toute volonté transformée en soumission. Ce ne sont que les événements conventionnels qui se déclineront au fil du temps, s'estompant souvent dans la mémoire de la femme sans visage : l'adolescence, l'unique bal – marquant l'entrée dans la société adulte –, les fiançailles, le mariage, les maternités. Aux côtés d'un mari jamais aimé, jamais choisi, pourtant jamais détesté, un ivrogne et un homme à femmes, une brute, mais un être hypersensible, hanté tantôt par des crises de culpabilité, tantôt par des emportements suicidaires. Antoine Tassy, un

« gentleman-farmer » typique du Canada français de l'époque, le seul homme dans ce monde de femmes, est en quelque sorte la victime désignée par la solidarité viscérale d'une conspiration féminine sournoise, qui décrète à l'aide de son imagination captive nourrie par ses frustrations – sans faire de scandale, on s'entend – la paralysie et ensuite la mort du mâle devenu désormais inutile après avoir procréé. Antoine dérange et transperce ce silence : il tonitruue, il boit jusqu'à l'ivresse et maltraite sa femme. Après un certain temps passé aux côtés de son mari et de sa belle-mère à Kamouraska, Elisabeth cède au clan familial et rentre à Sorel. Pour que le silence règne et que la « Petite » puisse à nouveau vivre dans la maison où elle avait grandi, dormir dans son lit chaste encadré de rideaux blancs sous la garde permanente des trois demoiselles Lanouette. Pour que le cercle soit fermé et que rien ne trouble la fixité. De l'espace, du temps :

Le temps. Ce temps-là. Un certain temps de ma vie, réintégré, comme une coquille vide. S'est refermé à nouveau sur moi. Un petit claquement sec d'huître. Je m'entraîne à vivre dans cet espace réduit. Je m'enracine dans la maison de la rue Augusta. Je respire un air raréfié, déjà respiré. Je mets mes pas dans mes pas. Mme Rolland n'existe plus. Je suis Elisabeth d'Aulnières, épouse d'Antoine Tassy. Je me meurs de langueur. J'attends que l'on vienne me délivrer. J'ai dix-neuf ans. (*OCII*, p. 272)

Antoine, exclu de cette prison dont les barreaux ont la forme de jupes ou de voiles, erre dans des aventures lamentables avec des prostituées, des paysannes abruties, tantôt en état d'ébriété tantôt en crise. Ni lui ni Elisabeth ne respirent. Pourtant et comme à travers les brouillards, le nom étrange de Kamouraska persiste. Dans la maison de la rue Augusta, la lenteur devient fixation, la religion n'est qu'une convention sociale supplémentaire, les enfants et les journées n'ont pas de nom. La vie imite le cadre qui l'absorbe en fin de compte et qui devient vide, tout comme le cadre d'un miroir brisé.

Pourtant, dans cet ordre chaotique, une tentation perdure et se conjugue à la religiosité, saisie plutôt comme une superstition et qui prête dès le début une forme, d'ailleurs très puissante,

à l’ambivalence des relations sociales, d’autant que tous sont entassés dans un espace très serré. Une silhouette surtout apparaît de temps à autre, obsessive comme un fantôme, dans l’existence routinière d’Elisabeth : celle d’Aurélie Caron, la servante. Les servantes jouent un rôle définitoire dans le roman d’Anne Hébert. Mais avant qu’Aurélie ne soit une servante, elle est plutôt une tentation : un signe, une présence mal comprise, un nom qui perdure dans le passage anonyme de la mémoire sans point de repère temporel dans la vie qui s’écoule à Sorel. Donc, un événement virtuel, une nécessité – dans le sens étymologique du terme. Aurélie apparaît aux moments cruciaux ; le plus souvent, on entend juste son nom, comme une incarnation de l’histoire qui, même avec tout l’effort déployé par les femmes atemporelles, ne peut être niée. C’est une jeune fille pauvre, vivant avec un homme qui passe pour son oncle, insolente et bizarre, qui fume la pipe, qui sait depuis l’enfance « tout sur les garçons » et bien évidemment, passe elle-même pour une sorcière parce qu’elle sait dire si un nouveau-né vivra ou non, et ce, dès l’accouchement. Aurélie vit en dehors du bourg, dont l’opinion honorable est qu’elle est une femme aux mœurs légères, une vagabonde, voire un être maudit. Dès le temps ténébreux de sa jeunesse, Elisabeth est attirée par cette créature vitale, bien qu’elle essaie de l’écraser avec ses propres privilèges de fille de haute classe : les toilettes, l’invitation au bal du gouverneur, l’interdiction de parler avec une fille de si *mauvaise compagnie*. Or, elle ne résiste pas à la tentation de la prendre à son service. Voilà que tous les personnages sont désormais présents, en effigie, sur la scène statique du bourg, attendant avec une patience atemporelle que le temps arrive.

Et le temps arrive, éclate au moment de l’arrivée de « l’étranger » anglais.

Échappé de l’histoire close du colonialisme anglais sur les territoires américains et traversant un temps et un espace qui en auraient épuisé un autre, le docteur Nelson apporte dans

l'atmosphère paisible du bourg ensommeillé une sorte de péché originel, de damnation que, de concert avec ses frères, il avait religieusement juré de combattre : l'hubris de la fureur, avec ses états spécifiques, tordus, son impatience. Et non comme un de ses traits particuliers, tels que perçus par les autres, mais plutôt comme l'effet d'une simple apparition, l'irruption d'un événement arraché à la fixité.

Issu d'une passion physique, où se conjuguent pitié et révolte, devant la condition de la femme brutalisée, le tumulte des sens ravagés, le rejet de l'opinion, le goût de la vie vécue à plein, l'amour foudroyant d'Elisabeth et du docteur Nelson garde, dès le début, le rythme accéléré de l'effondrement. C'est bien le pas alerte de la catastrophe forcée de se produire, et que la littérature a toujours choisi de représenter par la fureur – depuis celle d'Ajax jusqu'à la folie du chevalier Lancelot, en passant par les « crises » du théâtre classique, par les accès extatiques ou pathologiques du roman du XIX^e siècle, de Dostoïevski à Proust et à Steinbeck et, encore plus près de nos jours, à Michel Tournier, etc. Court-circuiter le destin ou le provoquer¹, la fureur change les règles du jeu de la trame narrative du protagoniste, qui est laissé libre d'agir à sa place, détenant tous les pouvoirs renforcés par l'excès. Sans exception, l'individu, gagné complètement par la fureur, échoue. Des fois, ce qui est un échec, ce n'est que l'acte, l'accomplissement – c'est-à-dire le but – de celui-ci ; d'autres fois, c'est la signification même, la valeur, de cet acte. Les exemples en la matière pointent vers la réévaluation de presque tous les motifs et thèmes mythologiques ou bibliques par la littérature moderne : l'Antigone de Sophocle ou bien ceux de Cocteau et d'Anouilh respectivement, Ajax tant dans la vision antique

¹ Il s'agit ici du destin, aussi bien dans la forme canonique du vide interprétatif de la littérature classique que dans celle de l'immanentisme par l'instance de l'auteur, de l'inconscient, etc., dont nous avons été habitués à percevoir le fonctionnement à l'époque moderne.

que dans celle imaginée par John Bowen (*A World Elsewhere*), Joseph dans la Bible et le héros de Thomas Mann, etc.

Dans le roman d'Anne Hébert, les protagonistes confondent la fureur avec le goût exacerbé de la vie, et ce, jusqu'au vertige de la mort :

Nous [George Nelson et Elisabeth] jouons aux gisants de pierre. Nos deux corps étendus. Simulant la mort. L'étirement de la mort, sa longueur définitive. La rigidité de la mort, son insensibilité parfaite. Faire le vide absolu. Tout ce qui n'est pas nous doit s'écailler de nous, comme des champignons que l'on gratte sur la pierre, avec un couteau. [...] Le corps se glace. Le cœur s'évide. Silence. Vertige.

Tu touches ma main. Le sang reflue brusquement dans mes veines. Purifiés, allégés du monde entier, le désir seul nous habite, comme une flamme. (*OCII*, p. 315-316)

En renversant chaque élément de l'histoire, la fureur agit partout : Elisabeth, victime, se transforme en une bête vorace toujours aux aguets, l'espace clos et suffocant, mais protecteur s'ouvre sur de vastes territoires, l'intimité féminine, avec son parfum de promiscuité, se brise, laissant sa marque dans l'histoire en même temps que les instances judiciaires, les autorités, l'acte d'accusation dans lequel on lui reproche d'avoir « lésé Sa Majesté la Reine », le monde méconnu de la prison, les audiences continuellement reportées, etc. Tout cela parce que, bien évidemment la fureur conduit inévitablement au meurtre. Le meurtre d'Antoine a, dans le monde immuable d'Elisabeth, une motivation, indépendante en quelque sorte d'elle-même, celle des petites tantes qui rêvent de la claustre définitivement dans le gynécée :

mes petites tantes laissent aller leur imagination la bride sur le cou. Pensent clairement : « Mon Dieu faites qu'il meure ! » Puis s'épouvantent d'avoir osé mettre Dieu dans leur mauvaise pensée. Se corrigent aussitôt. Entrent en prière avouable. À genoux, le soir, au pied de leurs lits de religieuse : « Mon Dieu faites qu'il se con-ver-tis-se. » (*OCII*, p. 271)

Avec l'arrivée du docteur, l'urgence du meurtre du mari éclate dans l'esprit du couple adultère apparemment sans aucune motivation particulière, mais plutôt comme l'effet de la fureur. À tel point qu'Elisabeth entraîne son amoureux dans une série d'actions contradictoires, sans aucun

support logique, voire aberrantes : apprenant qu'elle est enceinte du docteur Nelson elle met en scène, d'une part, une réconciliation avec son mari et, d'autre part une étreinte avec le docteur Nelson dans la maison de celui-ci devant la fenêtre pour que les gens qui passent les voient et afin « de [les] compromettre à jamais » (*OCII*, p. 322). Possédée par la fureur, dans le sens biblique du mot, Elisabeth agit de manière chaotique. Dans ce chaos, hanté par le souffle irrespirable de l'impatience meurtrière, quelqu'un doit intervenir et rétablir l'ordre à un moment donné. Ce quelqu'un est l'opinion publique, l'opinion à deux faces.

En réalité, de tous ces changements qu'opère la fureur, le plus spectaculaire est la transformation des défenseurs en dénonciateurs : premièrement, les servantes, et deuxièmement et de manière moins évidente, les marchands de Sorel, l'aubergiste sur le chemin de Kamouraska, etc. Toute l'opinion, complice auparavant – admirative – de la condition de madame Elisabeth d'Aulnières-Tassy, belle, bienveillante et dévouée, victime compassionnée, véritable modèle de femme catholique, devient une foule accusatrice d'espions et de témoins. Ce mouvement, une fois que l'événement est déclenché à partir du vaste espace – jusqu'à Kamouraska – dans le monde clos entre quatre murs de la maison de la rue Augusta, commence par la transformation des servantes en témoins accusateurs. Elles « parlent au monde extérieur » de l'intimité, et c'est bien là le moment où les rumeurs commencent à passer par toutes les bouches et à remplir l'espace : l'aubergiste qui accueille le tueur et lave le sang de son traîneau et des brides, le fermier qui le voit tout près de l'endroit autour du moment du meurtre, le passant choqué par le visage ravagé, etc. L'espace est rempli par des noms-témoins, les noms beaux et sonores des bourgs canadiens ; les dépositions esquissent la carte où l'on peut retracer le chemin de la fureur jusqu'au moment culminant, jusqu'à l'endroit du crime, la rivière, là où l'amant d'Elisabeth a tué le mari de celle-ci.

Parmi les servantes accusatrices, la première, mais aussi la plus virulente – étant donné son implication dans le meurtre et le fait qu'elle fera pour cela deux ans de prison – est Aurélie Caron. Une scène bien antérieure au meurtre nous révèle, par l'entremise des ambivalences existant entre celle-ci et le couple adultère, ce que signifie cette fureur de manière symbolique. D'une acuité exemplaire, cette scène, dont l'existence réelle est peu probable dans la vie d'Elisabeth, ou bien elle n'est qu'une interprétation de la mémoire, reprend un rituel magique qui, par une ingénieuse mise en abyme, consiste plus précisément dans le transfert de la responsabilité du maître sur les serviteurs, stratégie sociale souvent employée par la société stratifiée du Canada français au cours du siècle dernier [du XIX^e siècle]. Dans la première variante du projet meurtrier, le couple adultère convainc Aurélie d'aller à Kamouraska et d'attirer Antoine afin de l'empoisonner. En échange, on lui promet une récompense hors du commun, de belles toilettes comme celles de sa maîtresse, de l'argent, une belle propriété et de devenir « une sœur d'Elisabeth », tant enviée par tout le monde. Cette scène, qui concentre jusqu'à une dimension parabolique le démonisme diffus émanant de la fureur, se passe devant le feu ; le docteur vient de retourner du chevet de sa sœur mourante, une religieuse, et est profondément troublé par la fin de celle-ci alors qu'elle oublie et trahit par conséquent son dévouement en s'attachant au cou du docteur et le suppliant de la sauver : « Docteur, sauvez-moi ! » (*OCH*, p. 332)

Le docteur reprend sa voix de commandement que je reconnais, avec un coup au cœur.

— Tais-toi, Aurélie. Ferme-toi le bec. Et les yeux. Alouette. Nous te ferons rêver, Aurélie. Comme tu n'as jamais rêvé de ta vie. Dès à présent tu entres à mon service, à moi, George Nelson. Et je te préviens que c'est comme si tu entras en religion.

J'entreprends de détacher le châle d'Aurélie qui est entortillé autour de sa taille et de ses épaules. Aurélie ne tente pas un geste. Se laisse tourner et retourner. Molle comme une poupée de son. Un sourire béat sur ses lèvres pâles. George vient de sortir de mon armoire ma robe de velours rouge. Nous déroulons ensemble le châle de laine noire

autour du corps d'Aurélie. Enlevons le corsage et la jupe. Nous nous passons le corps léger, de main en main. (*OCII*, p. 338-339)

Fascinée plutôt qu'engagée, sorcière transformée en objet docile et au service d'une volonté externe, Aurélie part pour Kamouraska. Mais le poison ne tue pas Antoine et le docteur est donc obligé de s'acquitter lui-même de la tâche du meurtre, selon la loi naturelle de lutte des mâles pour la femelle – selon la loi de l'honneur, d'après lui.

Afin de l'accomplir, la fureur atteint son paroxysme, mais s'épuise aussi en même temps. L'aberration, le manque de nécessité – de but – du meurtre s'est métamorphosé dans le sang éparpillé partout, sur les vêtements, sur le traîneau et sur la neige, vainement lavé parce que le froid le congèle rapidement, vainement couvert par des fourrures qui sont elles-mêmes tachées de sang. « Moi, médecin, dit Nelson à Elisabeth à son retour, je jure que ce n'est pas naturel. Tant de sang dans un corps d'homme. Je suis sûr que ce chien de Tassy l'a fait exprès. » (*OCII*, p. 395) Le sang qui ne cesse de couler, de tacher, de se répandre : l'hémorragie d'un acte hors du commun, tel le sang indélébile des mains de l'héroïne shakespearienne ou le massacre d'Arden de Feversham. Voilà l'illogique dans sa plénitude : parce que, sans aucune explication, le couple se sépare. Le docteur s'enfuit aux États-Unis et il est condamné *in absentia*. Mais l'extradition n'a pas lieu. Elisabeth, escortée par une de ses tantes, s'enfuit elle aussi afin de le rejoindre, mais elle est capturée, jugée, passe deux mois en prison, puis est libérée moyennant la caution d'un tiers. Finalement, c'est la servante qui ira en prison puisqu'Elisabeth est défendue et libérée par le clan entier.

L'appareil des vieilles familles se met en marche. Médite et discute. Mon sort est décidé, arrêté, avant même qu'aucune parole ne soit prononcée. Apaiser tout scandale. Condamner Elisabeth d'Aulnières au masque froid de l'innocence. Pour le reste de ses jours. La sauver et nous sauver avec elle. Mesurer sa véritable vertu à sa façon hautaine de nier l'évidence.

Mon obscure, profonde, inexplicable, fraternelle complicité ; avec eux. Mon épouvante.
(*OCH*, p. 392)

La suite, bien évidemment, est la libération sous caution ; la page du meurtre se voit donc tournée. Elisabeth se remarie et lave définitivement toute trace du passé. Pourtant, les événements de son existence se raréfient encore, comme si on les avait fait passer par un entonnoir en résorbant leur pouvoir. En ce qui le concerne, le temps pétrifie le tout à jamais. Une lettre arrive de la part du docteur implorant Elisabeth d'aller le rejoindre, mais elle ne sera remise à sa destinataire que plusieurs années plus tard... Une déclaration du docteur concernant Elisabeth n'est rapportée à celle-ci que tardivement : « *It is that damned woman that has ruined me.* » (*OCH*, p. 404) La même contradiction qu'auparavant dans le comportement d'Elisabeth. Il y a pourtant quelque chose qui manque dans le récit de ces événements.

Raconté tel un roman traditionnel, post-balzacien, le roman d'Anne Hébert ne s'écarte toutefois de la norme que par deux aspects quelque peu inexplicables : il y a, d'une part, le double visage contaminé par la fureur et, de l'autre, l'origine réelle de celle-ci.

Or, c'est plutôt la duplicité tant des hommes que des faits atteints par la fureur qui manque dans cette histoire puisque c'est précisément la façon dont se déploie le roman qui la met de l'avant : la déformation temporelle et spatiale des événements, racontés en fonction d'une subjectivité qui déborde et qui les écarte jusqu'à un stade statique ou les précipite par le souffle aliénant de l'hallucination. Le roman réalise un *tempo* original et une vision propre qu'on ne retrouve dans aucun autre roman continental, mais qui sont cependant présents dans presque toute la prose canadienne moderne dont le résultat s'articule à partir d'une perception différente de l'espace. Les syncopes ainsi obtenues, en raison surtout du décalage entre les faits racontés et la narration, dévoilent le contrepoint dramatique entre certains modèles archaïques de vie – soigneusement préservés dans la mémoire des colons d'antan telle une dot que les vastes

territoires et leur lenteur temporelle gardent intacte – et les formes modernes, historiquement définies, transitoires et soumises à l’oubli par la civilisation. On peut donc déterminer une conception spécifique par rapport à la notion de *patrie*, incarnée par la figure légendaire du Canadien errant¹, figure mythique de l’échec de la rébellion des années 1837-1839 ; une patrie-exil, à jamais ailleurs, et pourtant un État qu’on souhaite revoir à l’horizon, mais que l’on refuse lorsqu’il est à portée de main ; une condition de non-appartenance à l’histoire-à-construire-en-cohabitation d’une population qui défend toujours les fantasmes de l’histoire-déjà-faite, condition de non-enracinement dans un espace relativement glissant précisément à cause de cette cohabitation. Un « double visage » perpétuel, donc, de ce fantasme de la réalité, d’où le roman d’Anne Hébert tire sa profonde originalité nationale.

Car l’histoire de presque tous les faits – racontée à la première personne – est la continuation d’une histoire racontée à la troisième personne : sur la respectable madame Rolland, mère de huit enfants, mariée en secondes noces avec Jérôme Rolland, bourgeois respecté de Montréal ; gravement malade, au seuil de l’agonie, mais soigneusement accompagné par sa femme affectueuse. Entre les deux bornes du roman, celle du début, où Jérôme Rolland est malade et égoïste, tourmenté par la mort, épuisant sa femme et bouleversant la maison avec ses demandes, et celle de la fin alors que Jérôme Rolland reçoit le sacrement d’extrême-onction, se trouve Elisabeth, « telle qu’en elle-même » comme dirait Mallarmé. Obligée par le médecin de se reposer après plusieurs nuits épuisantes, Elisabeth laisse son mari aux soins de la servante, la mystérieuse et repoussante Florida, pourtant très efficace et chérie par Jérôme, se vengeant probablement pour un autre remplacement, un autre transfert de responsabilité... Fatiguée, elle

¹ D’après le titre d’une « complainte » du poète Antoine Gérin-Lajoie (1824-1882) devenue une réelle production folklorique.

tombe dans un long sommeil hanté par des souvenirs. Toujours divisée entre deux frontières, telle est la voie de son existence remémorée de manière fantomatique :

Marcher, marcher, sans fin. On se retourne sur mon passage. C'est cela ma vraie vie. Sentir le monde se diviser en deux haies pour me voir passer. La mer Rouge qui se fend en deux pour que l'armée sainte traverse. C'est ça la terre, la vie de la terre, ma vie à moi. Un jour, c'est entre deux policiers que j'ai dû affronter cette terre maudite. (*OCH*, p. 192)

Restée prise entre les faits racontés et l'histoire même, la vie d'Elisabeth est un spectacle qu'elle offre aux autres. Plus précisément à l'opinion.

Dans son sommeil thérapeutique, tout commence tel un cauchemar près de l'agonie à cause de la servante qui la remplace. Initialement, ce sont des hallucinations que, de toutes ses forces, Elisabeth essaie de chasser en tentant de ne pas s'endormir : les visages acariâtres des anciennes servantes, de ses tantes, d'un Antoine blessé qui l'accuse du meurtre, les ruines d'après l'incendie de Kamouraska, la voix obsessive des accusateurs. Peu à peu, au fur et à mesure que le souvenir prend la place du rêve, les faits retrouvent un ordre chronologique et de plus en plus strict. La mémoire se révèle plus fidèle que le regard extérieur, elle a un but, à l'opposé du chaos de la vie, surmené et déstabilisé par la fureur. Remontant aux moments d'antan, le souvenir explique tant ce qui restait inexpliqué que ce qui manquait.

Il explique pourquoi tout ce qu'atteint la fureur acquiert un double visage. En se laissant emporter par la fureur et en reniant ainsi le destin, Elisabeth se retrouve brièvement dans un moment de liberté complète, devant un choix souverain. Ce n'est pas par hasard que le docteur est un étranger – un Anglais – et une sorte de beau démon aux pouvoirs magiques sur la vie et la mort. Le choix qu'il offre à Elisabeth prend la forme, de manière archétypale, de la tentation de ce qui est vital, du narcissisme d'une bonne partie de la population française du Canada, de son désir confus tant envers la libération de l'histoire révolue qu'envers l'effroi de la libération. Elisabeth ne peut s'arracher au gynécée momifié dans les conventions, de la vie sociale de

l'« Ancien Régime » ossifié telle une relique endurcie par des eaux où l'héroïne contemple, encore plus fascinée que par le souffle de la liberté, l'image de l'honorable dignité :

Moi seule pourrais ramener cet homme à la vie. Le tirer hors du temps et de l'oubli. Le perdre à nouveau et me perdre avec lui. Ce geste, moi vivante, non, je ne le ferai pas. Dire : voilà, cet homme est mon amant. Il se nomme George Nelson. C'est lui l'assassin de mon mari. Nous sommes coupables, tous les deux, qu'on nous enferme, qu'on nous pende et qu'on n'en parle plus. Non, non, je ne parlerai pas. (*OCII*, p. 368)

L'image triomphe de la vie, Elisabeth retombe dans le piège des témoignages mensongers du clan, parce que ce sont eux qui lui fourniront une issue dans la quête de sa propre beauté, en quelque sorte immunisée contre la souffrance, dans la quête d'un honneur fabriqué et rétabli par le deuxième mariage. Elle retourne là d'où elle est partie, avec un autre mari – français, on s'entend –, pour arriver dans une maison tout aussi inébranlable, où il ne se passe que des accouchements et où elle doit veiller, jour et nuit, à l'image de soi pour laquelle elle a opté : « Voyez donc comme Madame aime Monsieur ! Voyez comme elle pleure... » (*OCII*, p. 407)

Entre les deux maris, le même, mais en deux variantes, l'existence d'Elisabeth garde enfoui, mais intact le souvenir de la fureur de l'amour. Qu'est-ce qui a pu manquer à cette fureur pour qu'un tel amour puisse s'épanouir en toute liberté ? Ce qu'il y a de plus beau dans cette remémoration des faits, c'est un épisode que ce retour dans le temps n'a pu récupérer et qui expliquerait l'origine de la fureur, et ce, au moyen d'une psychanalyse, c'est-à-dire ce que la fureur ne réussit pas à accomplir.

Il s'agit de la veille de cette femme derrière une fenêtre dont la vitre garde la trace des fleurs de givre alors que son amoureux s'en va dans son traîneau accomplir le meurtre. Retour en arrière dans un autre retour en arrière, splendide mise en abyme de la problématique nationale et historique du Canada – ayant lui aussi un double visage – sur la toile d'un drame particulier, qui acquiert ainsi une autre dimension et va au-delà de la conscience individuelle. Pendant qu'elle

prend le thé avec ses tantes et d'autres visiteuses, ou qu'elle s'occupe des enfants ou qu'elle reste debout à la fenêtre, dans une suprême concentration de toutes ses forces intimes, Elisabeth suit passionnément en pensée l'homme sur les vastes terres enneigées :

Lauzon, Beaumont, Saint-Michel, Berthier... Le temps ! Le temps ! S'accumule sur moi. Me fait une armure de glace. Le silence s'étend en plaques neigeuses. Depuis longtemps déjà, George, emporté dans son traîneau, a franchi toutes les frontières humaines. Il s'enfonce dans une désolation infinie. Comme un navigateur solitaire qui se dirige vers la haute mer. En vain j'interroge l'état de la neige et du froid. Nous ne dépendons plus des mêmes lois de neige et de gel, des mêmes conditions de fatigue et d'effroi. Trop de distance. Pourquoi appréhender une tempête avec rafales et poudrierie qui efface les pistes ? Mon amour se débat-il dans un tourbillon de neige, perfide comme l'eau des torrents ? Mon amour respire le gel comme l'air ? Mon amour crache la neige en fumée de glace ? Ses poumons brûlent ? Tout son sang se fige ? Au-delà d'une certaine horreur, cet homme devient un autre. M'échappe à jamais. (*OCII*, p. 357)

Sur la carte que tisse la pensée, en ôtant à ces vastes étendues aux noms sonores et caressants toute trace sauvage, le départ s'accorde avec l'arrivée, le désir se mêle à l'acte, et le fantasme enveloppé par la fureur se confond avec les implacables témoignages de culpabilité. Comme une descente vertigineuse à l'intérieur d'un entonnoir figé dans le vide : l'accomplissement même du meurtre. Du combat contre l'espace, Elisabeth rentre vaincue ; l'affrontement l'emporte sur la fureur. Et ce, bien qu'elle essaie d'enlever toute trace sauvage, par une évocation rappelant les incantations, aux noms de ces terres : elle se heurte à chaque pas à un autre témoignage du meurtre, à une autre sorte de contre-nom dénonciateur. Le trajet de son désir se dissout dans celui des divulgations, les espaces ne rejettent Elisabeth que pour la montrer du doigt : coupable ! Lorsqu'elle rencontre le docteur, après le meurtre, la fureur s'éteint et Elisabeth est capable de se voir avec une lucidité « dérisoire et vaine, éperdue, voici la petite femelle blonde et rousse pour laquelle tu as provoqué la mort. » (*OCII*, p. 396) en face de l'homme rejeté...

Dans cette ressemblance, apparue comme de nulle part, l'amour trouve sa fin comme une noyade. Il ne s'agit point du désespoir sans aucun retour qu'entraîne le meurtre, mais de quelque chose de bien plus éloigné, venant du cœur même de la fureur, qui arrive d'une autre histoire, d'un autre espace, d'une origine et jusqu'à une fin qui restent pourtant méconnus d'Elisabeth, et sur qui, même avec toutes ses forces déployées, elle n'a pu jamais avoir d'emprise (d'où son désir ensorceleur de pouvoir, initialement tenté sur Aurélie) : l'histoire de la camaraderie depuis les années de collège de George Nelson et d'Antoine Tassy. Une amitié pure et dure entre deux hommes, tel un pacte tacite de cohabitation paisible, qui se matérialise dans les parties d'échecs – qu'Antoine perd constamment – par les matins d'hiver alors qu'il s'avère difficile de tremper sa joue dans l'eau gelée. Une fratrie qui légitime l'honneur au nom duquel le docteur avait initialement voulu confronter ouvertement Antoine, au nom duquel celui-ci avait accepté de monter dans le traîneau où il a été tué. Espace d'une destination possible, de consentement et de solidarité, si la fureur ne s'y était pas subrepticement glissée. Une peur ancestrale envers la femme qui entraîne le désastre, d'autant plus diabolique qu'elle est belle, semble s'immiscer entre les strates de cette écriture d'une mémoire abyssale.

Le roman se termine, tel que mentionné plus haut, de la même manière qu'il avait commencé. La vertueuse madame Rolland reprend sa place au chevet de son mari qui se meurt, le soigne avec des gestes zélés, sous le regard admiratif de ses servantes. Pourtant, entre le début et la fin, il se passe quelque chose d'essentiel : pas juste le souvenir qui donne la substance au contenu du roman, mais aussi le fait qu'Elisabeth, en tant que narratrice, s'exprime. En rompant le silence par lequel l'héroïne renonce à l'amour, la voix du témoignage réussit à exorciser les fantômes du passé longtemps tenus en captivité derrière l'image publique. Du raisonnement ravagé surgit pour la première fois, claire et compacte, telle une effigie archaïque qui après des

siècles de tâtonnement prend forme par l'entremise du langage, l'image réelle mise à nu qu'Elisabeth a d'elle-même : une parabole aux intonations vieilles devant laquelle elle accomplit finalement son existence : « - Si tu savais, Jérôme, comme j'ai peur. - Rassure-toi, Elisabeth, je suis là. » (*OCII*, p. 406), lui répond le moribond.

Toujours est-il que l'histoire même, élevée au rang d'expression suprême de vie, unifie et accomplit en valeur ce que les faits racontés ont défait, miné et reparti. Le roman d'Anne Hébert, par sa construction en contrepoints, génialement marquée par des ruptures de rythme découlant de l'écrasement de la syntaxe, reprend, par une voix personnelle, le grand thème qui traverse, dans tous les sens, la littérature canadienne, depuis plus d'un siècle, sans qu'il en ait épuisé les multiples facettes possibles : celui de la recherche identitaire par la parole.

IRINA BĂDESCU

Chapitre 6

**Traduction française inédite, par Alina Ruta, de la préface
à la deuxième traduction roumaine de *Kamouraska* (2008)**

Est-ce qu'on aura toujours Tara ?

Vous tenez entre vos mains un autre classique. Vous vous apprêtez à plonger dans une histoire gothique, une histoire d'amour passionnel, de crime et culpabilité, écrite en 1970 par une auteure canadienne prolifique et très appréciée. Le point de départ est un fait réel qui s'est passé dans la quatrième décennie du XIX^e siècle : l'assassinat du seigneur de Kamouraska par un médecin américain qui s'était épris de la femme de celui-ci.

C'est un de ces romans que nous retrouvons aux programmes scolaires dans des catégories telles « études de genre », « le rôle de la femme dans la société », « l'identité de la littérature canadienne », « la spécificité linguistique et culturelle française dans un environnement anglophone ». À voir l'affiche du film de 1973, réalisé par Claude Jutra, on comprend que chaque pays a son histoire d'amour représentative. Voici *Kamouraska*, qui va au-delà du féminisme du manuel : une sorte d'*Autant en emporte le vent* de la littérature canadienne, avec une belle blonde-rousse nordique, glaciale et bien élevée, attrayante et réservée, ténébreuse et passionnelle.

Elisabeth d'Aulnières, mère de onze enfants, s'apprête à enterrer son deuxième mari – Jérôme Rolland – notaires de père en fils depuis dix générations. Madame Rolland ne s'est pourtant pas toujours réjouie de son statut d'épouse de notable : dès sa jeunesse, elle avait été une charmante beauté locale, mariée très tôt avec Antoine Tassy, le jeune seigneur de Kamouraska. Pour ceux que pourrait déranger l'étrangeté de ce nom, celui-ci désigne une municipalité de l'est du Québec et provient de l'algonquin. En traduction, ce nom signifie « il y a du jonc au bord de l'eau ».

C'est tant dans ce jonc que dans les villages avoisinants que le seigneur Tassy s'en va à la chasse à diverses choses : aux oies, aux canards et aux jupons. Cela ne sert en rien la réputation

de madame Tassy, dont l'amour pour son mari était de toute façon presque inexistant. Cet homme a aussi commis d'autres péchés : c'est un ivrogne, un homme violent et grossier. Mais Elisabeth n'est pas une beauté libertine et impulsive du Sud : c'est une aristocrate du Nord, « élevée par mes soins, dans la pratique des bonnes manières et la fréquentation des sacrements¹ », chaperonnée par trois tantes dévotes qui ne la quittent point des yeux. Afin de pouvoir sortir du piège des conventions, elle a besoin d'une forte motivation qui allumera sa flamme intérieure. Celle-ci apparaît sous la forme d'un bel Américain barbu, le docteur George Nelson, ancien camarade de collège de son mari. Un amour rempli de promesses et de sacrifices absolus, tout comme dans les grandes tragédies. À dix-sept ans², Elisabeth d'Aulnières est sur le point de devenir veuve, car le docteur Nelson prend le chemin de la grande demeure au nom algonquin afin de se débarrasser du camarade qui l'empêche d'être heureux.

Un téléroman, direz-vous ; mais *Anna Karénine* n'en est-il pas un aussi ? Elisabeth oscille entre deux extrémités : tantôt elle désire l'amour, la folie et la liberté, tantôt elle manifeste une grande envie de conserver une image sans tache et de jouir du respect de tous.

« Je n'ai plus qu'à devenir si sage qu'on me prenne au mot. Fixer le masque de l'innocence sur les os de ma face. Accepter l'innocence en guise de revanche ou de punition³ », soupire madame d'Aulnières, bien qu'avant elle soit passée par l'étape « J'irai jusqu'au bout de ma folie. C'est une obligation que j'ai⁴ ». Dans un premier temps, on nous présente madame Rolland de l'extérieur : femme dévouée et affectueuse, épouse exemplaire au chevet de son mari qui se meurt. Ensuite, la narration reste prise dans le tourbillon de ce personnage sensible, mais

¹ NdT : *OCH*, p. 224.

² NdT : Ici, le préfacier fait erreur. Elisabeth a dix-neuf ans au moment du meurtre.

³ NdT : *OCH*, p. 405.

⁴ NdT : *OCH*, p. 252.

indécis. Elle s'intègre au délire de l'héroïne, à la première personne, et regarde de l'intérieur le cauchemar alimenté par les passions, les hésitations et les souvenirs de jeunesse.

De plus en plus, les pensées de cette femme, condamnée au flétrissement éternel dans le piège du mariage et des conventions, voit ses pensées s'accélérer et devenir aussi violentes qu'une tempête de neige. « Je deviens translucide. Dénudée de toute réalité apparente. Dépossédée de toute forme, de toute épaisseur et profondeur. Toute réaction ou intervention, de ma part, est interdite d'avance. Retenue à sa source même », (*OCII*, p. 373) se lamente pathétiquement la femme, obligée d'assister de nouveau au cauchemar de sa propre vie. Rêve fiévreux, sorte de masochisme, châtiment qu'elle subit sans être convaincue, jusqu'à la fin, de la monstruosité des péchés qu'elle s'attribue.

Jérôme Rolland, lourd et insipide, entre en scène après que le drame a atteint son apogée et s'approprie sans le moindre effort le trophée pourchassé par tous les hommes. En échange, il fera sortir Elisabeth de ce tourbillon sans issue de la passion non dissimulée par opposition à la dissimulation des apparences sociales. Le nouveau mariage est la punition qui efface tout avenir et verrouille à jamais les cadenas de la routine, des obligations domestiques, de l'obéissance et de la biologie – Elisabeth accouche d'une ribambelle d'enfants. La guerre civile s'installe dans l'esprit d'une Scarlett O'Hara munie d'un masque impénétrable et pour laquelle hier est aussi un autre jour.

Bien que la formule narrative retenue ne soit pas aisée, ce roman réussit de toute façon à attirer le lecteur dans le drame d'un personnage complexe et bien construit. L'authenticité d'Elisabeth d'Aulnières réside en effet tant dans son pathétisme que dans sa faiblesse. Elle n'est pas du tout une femme qui devient la proie de son propre mariage et de la société, mais plutôt un être aussi doué qu'incapable et volubile. La cage dorée est en fin de compte la vie intérieure de

cette femme dans l'exploration de laquelle l'auteure canadienne s'aventure sans hésitations.

Cătălin Sturza

Conclusion

La traduction jette un éclairage unique sur la façon dont le savoir circule par-delà les langues et les cultures. Le cas des deux traductions de *Kamouraska* en roumain montre que les traducteurs, qu'on a tendance à représenter comme des êtres solitaires et isolés, ne fonctionnent pas en vase clos, mais sont eux-mêmes tributaires d'un ensemble de décisions prises par les éditeurs et les divers intervenants de la chaîne du livre.

Ce que ce mémoire a permis d'éclairer et de mieux comprendre, c'est notamment l'importance du contexte social dans lequel un projet de traduction apparaît et se réalise. Notre étude nous a également amenée à réfléchir aux réalités de la traduction-relais et à la question de la retraduction. Des études traductologiques ont commencé à éclairer la pratique de la traduction en Union soviétique au XX^e siècle. Mais les archives sont difficiles d'accès, les maisons d'édition n'ont souvent pas conservé les documents pertinents, si bien qu'il n'est pas facile de reconstituer l'histoire d'un projet de traduction. Cependant, il ne fait pas de doute que c'est la force de l'œuvre hébertienne qui a conquis des traductrices et chercheuses telles Irina Bădescu et Voichița Sasu. Celles-ci ont le très grand mérite d'avoir contribué à diffuser cette œuvre et d'avoir ajouté leurs voix à la critique hébertienne.

Nous estimons en outre qu'un éclairage tant externe (éléments paratextuels) qu'interne (analyse textuelle) sur une traduction donnée est mieux apte à en rendre compte. Ainsi, nous avons voulu nous pencher sur des caractéristiques formelles du roman *Kamouraska* afin d'être ensuite en mesure de voir comment celles-ci avaient été transférées dans les traductions. Mais nous avons également jugé utile d'examiner des éléments de la « mise en marché » du roman. Cela nous a permis de constater notamment l'insistance, lors de la parution de la dernière traduction, sur la dimension « crime passionnel » de *Kamouraska* dans un contexte de concurrence éditoriale.

On peut par ailleurs se demander si le fait de pouvoir classer ce roman parmi les romans historiques n'en a pas facilité la première parution en roumain, à une époque où le contenu des livres était scruté à la loupe pour en traquer le potentiel « antirévolutionnaire ». Ajoutons enfin que le voile n'a pas été entièrement levé sur le contexte de publication de cette première traduction. Nos contacts récents par courriel avec l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC) nous ont en effet révélé l'existence d'un contrat de traduction de *Kamouraska* du français au roumain entre les Éditions du Seuil et Editura Univers en octobre 1980 (cote 166SEL/1079/2 – contrat signé par le Seuil le 14 octobre 1980 et contresigné par Univers le 30 octobre de la même année, dans lequel le nom du traducteur n'est pas mentionné). Ce contrat a ensuite été barré et annulé en date du 24 novembre 1985. Sur d'autres contrats similaires figure la mention : « La validité du présent contrat est limitée à une durée de cinq années à dater de la publication de la traduction », mais pas sur celui-là (Le Men). On note toutefois que ce contrat a été annulé au terme de ce même délai de cinq ans, et on se souviendra que c'est l'année suivante que paraît la première traduction, à partir de l'anglais, chez le même éditeur. Ces informations ne modifient cependant pas le portrait d'ensemble que nous avons tenté de brosser, dans le présent mémoire, du contexte de publication des traductions durant les dernières années du régime communiste en Roumanie. Elles mettent au contraire en lumière plus nettement encore la difficulté d'accès à des renseignements crédibles relatifs à cette période.

De plus, et pour mieux comprendre les contextes éditoriaux aux moments respectifs de publication ainsi que les lectures qu'on a pu faire de ce roman, nous avons voulu apporter en tant que traductrice notre contribution au corpus de textes de réflexion critique sur ce roman en rendant disponibles en français les deux préfaces aux traductions de *Kamouraska*. Cela constitue une autre façon de participer à la poursuite des échanges autour de ce grand roman et de l'œuvre

de cette écrivaine si marquante, qui a fait l'objet d'événements importants en 2016, pour souligner le centenaire de sa naissance. Cet anniversaire a été souligné en Roumanie même, où la professeure Nathalie Watteyne – directrice du projet d'édition des *Œuvres complètes* d'Anne Hébert (PUM) et organisatrice du grand colloque international « Anne Hébert, le centenaire » au Québec – est allée faire une présentation sur cette écrivaine, à Iasi, dans un colloque sur la francophonie auquel étaient aussi présentes Mesdames Sasu et Steiciuc¹.

Les préfaces aux deux traductions roumaines appartiennent à deux mondes distincts et témoignent d'une lecture différente du roman. La préfacière Irina Bădescu est celle qui présente en réalité la romancière Anne Hébert au lectorat roumain. Elle vient alors de « découvrir » la littérature canadienne d'expression française à l'occasion de la visite mémorable d'Antonine Maillet à Bucarest en 1985. Bădescu a conscience d'être en face d'un grand texte, qu'elle a, de toute évidence, lu dans sa version originale française. Elle est soucieuse d'établir des points de comparaison avec un corpus connu de ses lecteurs et analyse en profondeur *Kamouraska* pour en dégager les lignes de force. Les commentaires qu'elle fait sur le rapport particulier au temps et à l'espace sont d'une grande perspicacité. Le deuxième préfacier a plutôt pour mission d'intéresser de nouveau le lectorat roumain à *Kamouraska* en l'inscrivant dans la lignée des grands romans d'amour. Ce faisant, Sturza n'en reconnaît pas moins la stature de « classique » de cette œuvre.

Pour revenir au dilemme du traducteur (tel que le présentait Humboldt²) tiraillé entre la fidélité à l'auteur et le respect qu'il doit au « goût » et à « la langue de son peuple », on pourrait affirmer que ce tiraillement a pris une forme spéciale dans le cas des deux traductions roumaines de *Kamouraska*. L'exigence de fidélité à l'œuvre originale s'est exercée, pour la première

¹ <http://www.uaic.ro/event/zilele-francofoniei-editia-a-xxi-a-francophonie-et-curiosites/>

² Lettre à Schlegel, 23 juillet 1796, citée dans Oseki-Dépré, 1999, p. 74.

traductrice, sur un texte – la version anglaise – qui avait déjà eu maille à partir avec le roman hébertien. Au moment de résoudre à sa manière les problèmes de transfert linguistique et culturel que posait la traduction de *Kamouraska* vers l'anglais, le traducteur Norman Shapiro n'avait sûrement pas à l'esprit le fait que toutes les fois qu'il s'écarterait du style de l'original pour mieux servir le « goût » et « la langue de son peuple », il rendrait plus ardue la tâche de celui ou de celle qui se servirait ensuite de cette version comme texte de base. Dans ce contexte, la deuxième traduction, par Marie-Jeanne Vasiloiu, ne pouvait être perçue que comme l'occasion de donner enfin *Kamouraska* avec exactitude aux Roumains. Mais entre-temps, les habitudes de lecture de ces derniers avaient changé, de sorte que le préfacier Sturza a cru bon de rapprocher la seigneurie de Kamouraska du domaine de Tara dans *Autant en emporte le vent*. On remarquera que, ce faisant, il s'est nettement distancié de la lecture continentale ou européenne de l'œuvre que proposait Bădescu.

L'accès direct qu'a eu Marie-Jeanne Vasiloiu à la version originale française lui a en outre procuré un avantage indéniable d'un point de vue linguistique et stylistique. En effet, il lui était d'autant plus aisé de coller au style d'Anne Hébert que le français a exercé au fil des siècles une influence constante sur le roumain, qui lui emprunte souvent des traits lexicaux et syntaxiques, surtout dans son registre soutenu.

C'est en définitive la somme de toutes les lectures critiques et de toutes les traductions qui participent à la pérennité d'une œuvre. On ne s'étonne pas que *Kamouraska* d'Anne Hébert ait eu autant de retombées critiques et traductionnelles, avant et après la chute du communisme. L'étude que nous avons présentée ici des deux traductions roumaines de cette œuvre atteste, selon nous, de l'importance d'inclure l'histoire des traductions dans le grand continuum des études littéraires.

ANNEXES

Annexe 1 : Lettre d'Anne Hébert à Voichița Sasu

Paris, le 13 mai 1990.

Chers madames,

Je vous prie tout d'abord de bien vouloir excuser mon retard à vous répondre. Si je ne l'ai pas fait plus tôt c'est parce que vos nombreuses questions me demandent toute une ~~part~~ réflexion et une mise en écriture que je ne puis aborder pour le moment en le peu de temps qui me reste en dehors de la rédaction et d'un nouveau roman. Mon travail m'occupe complètement et je remettrai à plus tard mes réponses à vos questions.

Je suis heureuse d'apprendre que votre traduction est achevée. Je "vous" salue à toutes deux le plus de succès possible.

Je demande aux éditions du Seuil de vous envoyer une photo.

Pour répondre brièvement à deux de vos questions:

4 Je ne trouve pas qu'on puisse

dire que dans mes romans la sexualité soit
systématiquement condamnable voir les Chambres
de Bois, la mort de Stella. Dans Karmourah
ce n'est pas la sexualité qui est condamnable
mais le meurtre.

¶ Je ne suis pas entièrement d'accord avec
la critique. Dans le Tournant il s'agit surtout du
pouvoir exorbitant d'une mère sur son fils

Veuillez agréer, chère madame, l'expression
de mes sentiments les meilleurs

Anne Hébert

Madame Voichita Jusu,
4, rue Melchinti
SE II app 17.
3400 Cluj.
Roumanie



Annexe 2 : transcription de la lettre

Paris, le 13 mai 1990

Chère Madame,

Je vous prie tout d'abord de bien vouloir excuser mon retard à vous répondre. Si je ne l'ai pas fait plus tôt c'est parce que vos nombreuses questions me demandent toute une réflexion et une mise en écriture que je ne puis aborder pour le moment vu le peu de temps que me reste en dehors de la rédaction d'un nouveau roman¹. Mon travail m'occupait complètement et je remets à plus tard mes réponses à vos questions.

Je suis heureuse d'apprendre que votre traduction est achevée. Je « nous » souhaite à toutes deux le plus de succès possible².

Je demande aux Éditions du Seuil de vous envoyer une photo.

Pour répondre brièvement à deux de vos questions :

4. Je ne trouve pas qu'on puisse dire que dans mes romans la sexualité soit systématiquement condamnable voir les *Chambres de Bois*, la *Mort de Stella*³. Dans *Kamouraska* ce n'est pas la sexualité qui est condamnable, mais le meurtre.

6. Je ne suis pas entièrement d'accord avec la critique. Dans le *Torrent*⁴ il s'agit surtout du pouvoir exorbitant d'une mère sur son fils.

Veuillez agréer, chère Madame, l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Anne Hébert

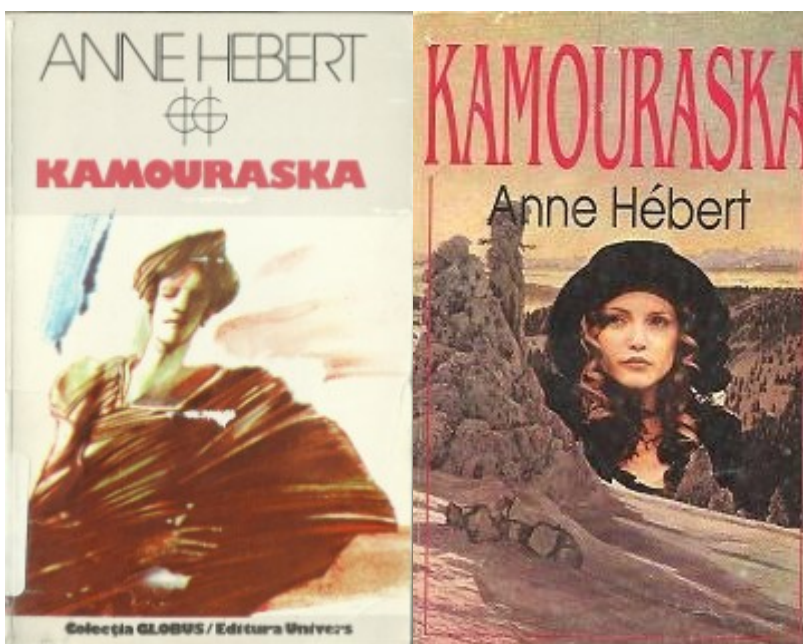
¹ Elle fera paraître *L'enfant chargé de songes* en 1992.

² Emploi intéressant ici de ce « nous » englobant l'auteure et sa traductrice.

³ Nouvelle du recueil *Le Torrent*.

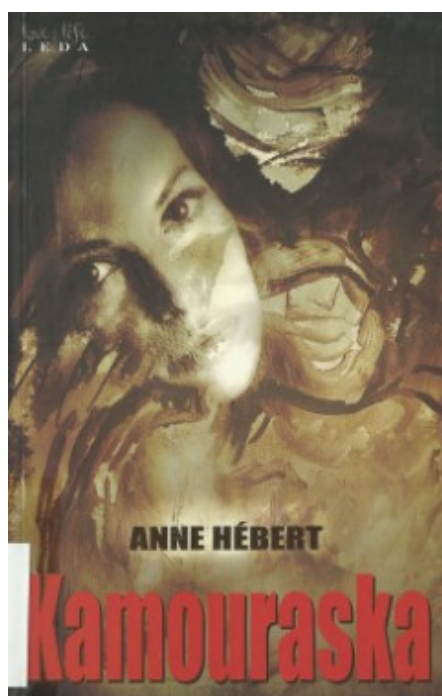
⁴ Ici, il s'agit de la nouvelle éponyme.

Annexe 3 : pages couvertures des éditions de *Kamouraska* en roumain



Kamouraska 1986

Kamouraska 1994



Kamouraska 2008

Annexe 4 : titres de la collection « Globus »

În colecția „Globus“

Au apărut :

Adolfo Bioy Casares :
DORMIND LA SOARE

Grazia Deledda :
TRESTII ÎN VÎNT

Vladislav Vančura :
MARKETA, FIICA LUI LAZAR

Galateia Sarandi :
CASA NOASTRĂ CEA VECHE

Albert Lihanov :
AMĂGIREA

Michel Mohrt :
ÎNCHISOAREA DE LA MALUL MĂRII

Bhabani Bhattacharya :
CINE CALĂREȘTE UN TIGRU...

Fernando Namora :
MAȘTILE

Fulvio Tomizza :
ÎN LUMEA CELOR DREPTI

Jean Cayrol :
AUD ÎNCĂ VOCEA

Andrzej Kuśniewicz :
LECȚIA DE LIMBĂ MOARTĂ

Enzo Siciliano :
PRINȚESA ȘI ANTICARUL

Kostas Taktis :
AL TREILEA INEL

Vor apărea :

Peter Abrahams :
O CUNUNĂ PENTRU UDOMO

Morley Callaghan :
AL LOR VA FI PĂMÎNTUL

Bohumil Hrabal :
MINUNI DE FIECARE ZI

C.-F. Ramuz :
FRUMUSEȚEA PE PĂMÎNT

Daphne du Maurier :
HANUL JAMAICA

Doris Lessing :
INSTRUCTAJUL

Otto Flake :
CASTELUL ORTENAU

Klaus Konjetzki :
LA CELĂLALT CAPĂT AL ZILEI

Giorgio Saviane :
POVEȘTEA UNEI IUBIRI

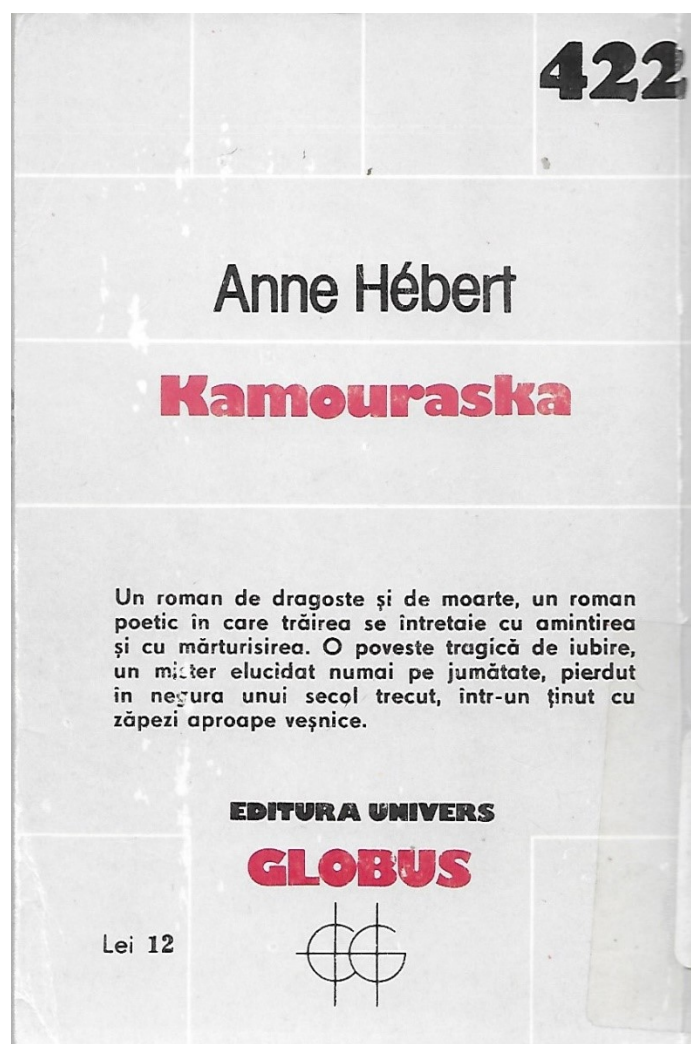
Alonso Vicente Zamora :
BANCHETUL

Albert Bels :
POLIGONUL • CUȘCA

Hrant Matevosian :
NOI ȘI MUNȚII NOȘTRI

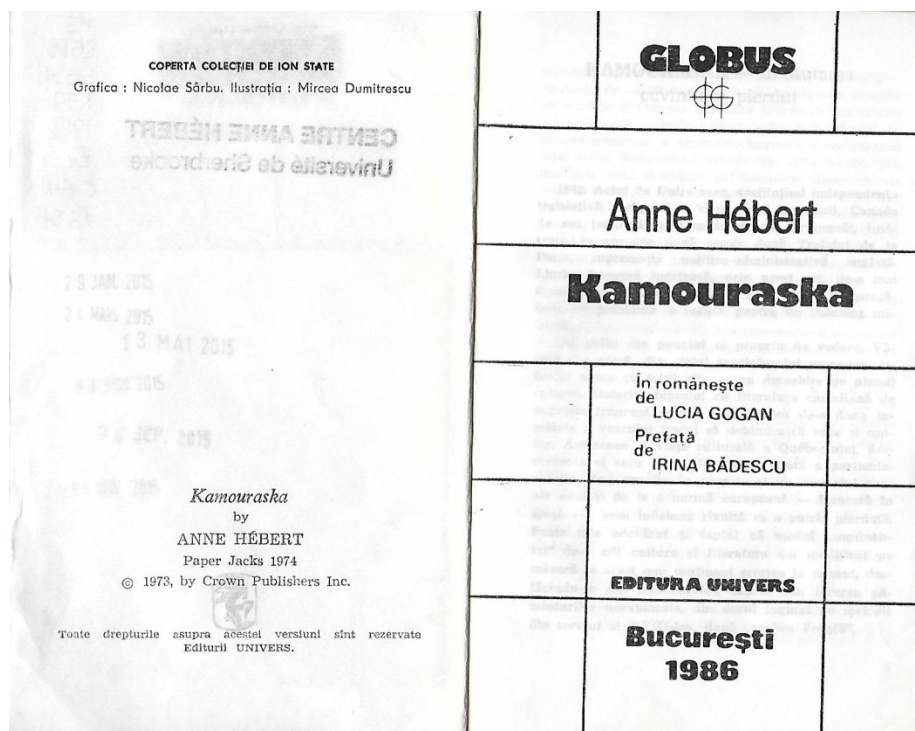
Boris Polevoi :
O DRAGOSTE PIERDUTĂ

Annexe 5 : 4^e de couverture de *Kamouraska* en roumain (1986)



« Un roman d’amour et de mort, un roman poétique où souvenirs et confessions s’entrecroisent. Une histoire d’amour tragique, un mystère à demi révélé et perdu dans les ténèbres du siècle passé dans un territoire couvert de neige quasi éternelle. » (Nous traduisons)

Annexe 6 : pages intérieures de *Kamouraska* (1986)



Bibliographie

BĂDESCU, Irina. 1986. « *Kamouraska* – În căutarea cuvântului pierdut [*Kamouraska* – À la recherche du mot perdu] », dans Anne Hébert, *Kamouraska*, trad. L. Gogan, Bucarest, Éditions Univers, coll. « Globus », p. 5-27.

BĂDESCU, Irina. 1999. *L'œuvre, le texte et ses ailleurs, essai de méthode - la réception de Rousseau en France : 1750-1800*, Bucarest, Université de Bucarest.

BĂDESCU, Irina *et al.* 1984. *La littérature française dans l'espace culturel roumain*, Bucarest, Université de Bucarest.

BĂDESCU, Irina *et al.* 1989. *Création et devenir dans la littérature française du XX^e siècle*, Bucarest, Université de Bucarest.

BAER, Brian (dir.) 2011. *Contexts, Subtexts, and Pretexts. Literary translation in Eastern Europe and Russia*, Amsterdam, Benjamins Translation Library.

BOWD, Gavin. 2009. *La France et la Roumanie communiste*, Paris, L'Harmattan.

CÂRNECI, Magda. 2007. *Art et pouvoir en Roumanie – 1945-1989*, Paris, L'Harmattan.

CASANOVA, Pascale. 1999. *La République mondiale des lettres*, Paris, Éditions du Seuil.

COROBICA, Liliana. 2013. « Avangardă editorială : Cenzura editorială », *România literară*, n° 49, page consultée le 15 septembre 2017, http://www.romlit.ro/cenzura_editorial

COROBICA, Liliana. 2014. *Controlul cartii. Cenzura literaturii in regimul comunist in Romania*, Bucarest, Éditions Cartea românească.

COTTER, Sean. 2014. *Literary Translation and the Idea of a Minor Romania*, Rochester, University of Rochester Press.

DELLETANT, Dennis. 2008. « Cheating the Censor: Romanian Writers under Communism », *Central Europe*, vol. 6, n° 2, novembre, p. 126-175.

DIMITRIU, Rodica. 2009. « La rencontre de deux écrivaines : Gabrielle Roy et Elvira Bogdan, la voix roumaine de l'auteure canadienne », dans *L'Écho de nos classiques. Bonheur d'occasion et Two Solitudes en traduction*, Agnès Whitfield (dir.), Ottawa, Éditions David, p. 137-158.

DURANDIN, Catherine. 1999. *Histoire des Roumains*, Paris, Éditions Fayard.

FORTIER, Shirley. 2001. « (Non)inscription du féminin dans la traduction anglaise de Kamouraska », *Cahiers Anne Hébert*, n° 3, Fides / Université de Sherbrooke, p. 63-76.

GAMBIER, Yves. 1994. « La retraduction, retour et détour » *Meta*, vol. 39, n° 3, p. 413-417.

GODBOUT, Patricia. 2010. « Échos démultipliés » : recension de *Sables mouvants. Shifting Sands* d'Hubert Aquin (trad. Joseph Jones) et *L'écho de nos classiques. Bonheur d'occasion et Two Solitudes en traduction*, Agnès Whitfield (dir.), *Canadian Literature*, n° 207, hiver, p. 110-112.

HARLIN, Leslie. 1998. « The English Anne Hébert », *Canadian Literature*, n° 158, automne, p. 145-147.

HÉBERT, Anne. 1973. *Kamouraska*, trad. anglaise de Norman Shapiro, New York, Crown Publishers Inc.

HÉBERT, Anne. 1986. *Kamouraska*, trad. Lucia Gogan, préf. Irina Bădescu, Bucarest, Editura Univers, collection « Globus » [repris chez Editura Vivaldi, Bucarest, 1994].

HÉBERT, Anne. 2008. *Kamouraska*, trad. Marie-Jeanne Vasileoiu, préf. Cătălin Sturza, Bucarest, Groupe éditorial Corint, coll. « Leda ».

HÉBERT, Anne. 2013. *Œuvres complètes – Tome II, Romans (1958-1970)*, édition établie par Anne Ancrenat, Daniel Marcheix et Luc Bonenfant, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

HOMEL, David. 1995. « Tin-Fluting It: On Translating Dany Laferrière », dans Sherry Simon (dir.), *Culture in Transit. Translating the Literature of Quebec*, Montréal, Véhicule Press, p. 47-54.

LE MEN, Julie. 2017. Courriel à Alina Ruta, Renseignements sur un contrat de traduction roumaine de *Kamouraska*, d'Anne Hébert - numéro de référence : SEL S3 B184 D2, 24 novembre.

MIRANDA, Laure. 2011. « Les enseignements de la bibliothèque personnelle de l'écrivaine Anne-Hébert : une analyse quantitative », mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke.

MONTI, Enrico et Peter SCHNYDER (dir.). 2011. *Autour de la retraduction : Perspectives littéraires européennes*, Paris, Orizons, collection « Universités ».

MOREL, Pierre (dir.). 2007. *Parcours québécois. Introduction à la littérature du Québec*, Bucarest, Editura Cartier.

NOBLE, Peter. 2000. « French-Canadian Writers in English Translation », *Encyclopedia of Literary Translation Into English*, A-L, Vol. 1, Chicago, Taylor & Francis, p. 626-627.

OSEKI-DÉPRÉ, Inès. 2011. *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin.

PURICE, Oana. 2016. « Translating the diaries of Dostoevsky and Tolstoy in Communist Romania », *Metacritic Journal For Comparative Studies And Theory* 2.2, décembre, p. 213-230.

REID, Gregory. 1991. « Wind in August: *Les Fous de Bassan's* Reply to Faulkner », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, vol. 16, n° 2, p. 112-127.

RISTERUCCI-ROUDNICKY, Danielle. 2008. *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, Paris, Éditions Armand Colin.

SANDU, Traian. 2008. *Histoire de la Roumanie*, Saint-Armand-Montrond, Éditions Perrin.

SARKAR, Pauline. 2001. « Témoignage - Traduire Anne Hébert », *Cahiers Anne Hébert*, n° 3, Fides / Université de Sherbrooke, p. 5.

SASU, Voichița. 2015. Courriel à Alina Ruta. Anne Hébert en roumain, 31 août.

SASU, Voichița. 2018 (à paraître). « Traduire Anne Hébert en Roumanie », *Cahiers Anne Hébert*, numéro 15, Sherbrooke, Éditions de l'Université de Sherbrooke.

SIROIS, Antoine. 2001. « Réception d'Anne Hébert au Canada anglais », *Cahiers Anne Hébert*, n° 3, Fides / Université de Sherbrooke, p. 31-44.

ST. ANDRÉ, James. 2009. « Relay », dans M. Baker et G. Saldanha (dir.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres et New York, Routledge, p. 230-232.

ȘTEFĂNESCU, Simona. 2010. « Cultura tradițională în România în perioda comunistă. O analiză din perspectiva studiilor culturale », *Revista Română de Sociologie*, nouvelle série, XXI, n° 3-4, p. 234-259, Bucarest.

STEICIUC, Elena-Brândușa. 2005. « La traduction des littératures francophones en Roumanie. La littérature québécoise (III) », *Atelier de traduction* 3, Presses universitaires de Suceava, p. 130-139.

STEICIUC, Elena-Brândușa. 2011. « Traduction et retraduction de la littérature québécoise en Roumanie, 1970-2010 », *Atelier de traduction* 16, Presses universitaires de Suceava, p. 127-136.

STURZA, Cătălin. 2008. « Ne va rămâne Tara? », dans Anne Hébert, *Kamouraska*, trad. Marie-Jeanne Vasiloiu, Bucarest, Groupe éditorial Corint, coll. « Leda », p. 5-7.

STURZA, Cătălin. 2015. Courriel à Alina Ruta. Anne Hébert en roumain. 24 août.

WHITFIELD, Agnès (dir.). 2009. *L'Écho de nos classiques*. Bonheur d'occasion et Two Solitudes *en traduction*, Ottawa, Éditions David.

Table des matières

Résumé	2
Abstract	3
Remerciements	4
Chapitre 1	10
<i>Éléments de contexte sociopolitique</i>	10
Chapitre 2	26
<i>La publication des deux traductions</i>	26
Chapitre 3	40
<i>Caractéristiques du style d'Anne Hébert dans Kamouraska</i>	40
Chapitre 4	47
<i>Comparaison des traductions</i>	47
Chapitre 5	61
<i>Traduction française inédite, par Alina Ruta, de la préface</i>	61
<i>à la première traduction roumaine de Kamouraska (1986)</i>	61
Chapitre 6	82
<i>Traduction française inédite, par Alina Ruta, de la préface</i>	82
<i>à la deuxième traduction roumaine de Kamouraska (2008)</i>	82
Conclusion	87
ANNEXES	92
<i>Annexe 1 : Lettre d'Anne Hébert à Voichița Sasu</i>	93
<i>Annexe 2 : transcription de la lettre</i>	96
<i>Annexe 3 : pages couvertures des éditions de Kamouraska en roumain</i>	97
	106

<i>Annexe 4 : titres de la collection « Globus »</i>	98
<i>Annexe 5 : 4^e de couverture de Kamouraska en roumain (1986)</i>	99
<i>Annexe 6 : pages intérieures de Kamouraska (1986)</i>	100
Bibliographie	101